كلمة الفنون

على مر عهود التاريخ البشري، ناصر بعض الفنانين حكاما ديكتاتوريين. لكن، ما هو لافت ومطمئن أنهم كانوا قلة، وربما أقل القلة. أما الكثرة فقد كانوا مع الوعي بحيث يقفون إلى جانب قضايا شعوبهم، مؤمنين برسالة الفن السامية، ومدركين لطبيعة الدكتاتوريات المعادية للفن والإبداع.

لعلنا نذكر الموسيقي «فاجنر»، وكيف استفاد «هتلر» من موسيقاه الطافحة بالعنف، ومن ثم زجَّ ببلاده في أتون حرب عالمية، حصدت أرواح ملايين البشر، ولم يترك ألمانيا إلا وهي أطلال واقفة على عروشها! كما أن شخصية مثل رونالد ريجان الفنان السينمائي الذي دخل عالم السياسة وأصبح رئيسا للولايات المتحدة فيما بعد، كان قد بدأ حياته السياسية من باب الشهادة السلبية ضد زملائه في التصفيات التي تعقبت الفنانين الأمريكيين إبان شيوع المكارثية البغيضة، الأمر الذي نجم عنه انقباض روح الإبداع في تلك السنوات المظلمة في معظم مجالات الإنتاج الفني الأمريكي، مما حدا بممثل وفنان قدير مثل شارلي شابلن إلى هجرة الولايات المتحدة، والتطوف في طول وعرض أوروبا مندداً بالتسلط وتقييد الحريات.

إلا أن التاريخ يقف بفخرٍ وإجلال وإعجاب أمام الكثير من المبدعين والفنانين الذين تمردوا على الدكتاتورية وهي في أوج صعودها، مثل الموسيقي ديمتري شوستاكوفتش، الذي رفض كل الضغوط التي تعرض لها من أجل أن يتبنى أسلوب الواقعية الاشتراكية المتفائل بحمق، ولجأ إلى تضمين أعماله الأخيرة رسائل تمرد مشفرة، ومن بين هذه الأعمال الرباعية الوترية الثامنة، التي أهداها رسميا لضحايا الفاشية والحرب. وكذا نذكر الشاعر الشيلي الكبير «بابلونيرودا» الذي وقف بأشعاره الخالدة إلى جانب شعبه، ودفع ثمناً غالياً لذلك. ولعل فيلم (زد – Z) الشهير لـ «كوستا جافراس»، ونجومية وحضور النجم «إيف مونتان» هو أحد أهم الأعمال السينمائية العالمية التي فضحت فظائع الدكتاتورية العسكرية اليونانية التي حكمت لفترة قصيرة ثم أسقطها الشعب اليوناني وفي طليعته فنانوه، ومنهم السيدة الفنانة «ميلينا ميركوري»، التي بقيت فنانة ومناضلة ومثقفة.

وليس الشرق العربي بخالٍ من هذه الكوكبة الطليعية من الأدباء والفنانين الذين وقفوا شامخين ضد الدكتاتورية في أحلك أوقاتها وفي قمة عنفوانها. ففي العراق، ومنذ تسلم حزب البعث مقاليد الحكم والتسلط، عاد بدر شاكر السياب جثة هامدة ليدفن في مسقط رأسه: مدينة (البصرة)، بينما لم يستطع غائب طعمة فرمان، ولا محمد مهدي الجواهري، ولا هادي العلوي، ولا عبد الوهاب البياتي، ولا بلند الحيدري وغيرهم آلاف أن يعانقوا ثرى وطنهم، وغيّبهم الموت الواحد تلو الآخر، ليحتويهم تراب الغربة، ويأكل أجسادهم نمل الحسرة الأبدية!

لقد تابعت مثل غيري الحديث الطويل الذي أجراه رئيس النظام العراقي، في حضور عدد من الفنانين الذين كان من بينهم رغدة، ومحمد صبحي. وأذيع على الملأ تلفزيونياً في الشهر الماضي، في أعقاب إشاعات واسعة عن مرضه، فاستفاد الدكتاتور القاتل من حضور الفنانين لدحض هذه الإشاعة من جهة، والظهور بمظهر القائد الحليف للفن والفنانين من جهة أخرى!

يستطيع المراقب أن يفهم تعاطف بعض الفنانين مع الشعب العراقي، في محنته التي امتدت لأكثر من ثلاثة عقود، على الرغم من أن الواجب يحتم التعاطف مع ملايين العراقيين في المنافي والمئات غيرهم في السجون. وربما استطاع البعض فهم وتبرير تبرع الدولة العراقية لملايين المحرومين من الأمريكيين لفقرهم! وأيضاً تبرعات المال العراقي العام التي تذهب بسخاء إلى مسارب شتى. لكن، الذي يصعب فهمه وتقبّله، تعاطف فنان من المفترض به تقدير قيمة الحرية وحقوق الإنسان، تعاطفه مع دكتاتور اضطهد شعبه وأودى به إلى الكارثة تلو الأخرى! تُرى ما الدافع؟ هل هو طلب الشهرة؟ أم التعلق المرضي بشخصية دكتاتورية مرعبة؟ أم هو عبادة الشخصية المتسلطة؟ أم أن الدافع أبسط من ذلك بكثير، كأن يكون سذاجة سياسية مفرطة! لكن، وأياً كانت الأسباب، فإن سقوط فنان في أحضان دكتاتور يبدو غير مبرر وربما منفّر!

لعل السذاجة السياسية وحدها هي التي دفعت بالفنان محمد صبحي في حضرة الدكتاتور للتعبير عن أمنياته (بفرض الحصار على المصريين كي يصبحوا منتجين أكثر)، وربما للسبب نفسه ظهرت الفنان رغدة لتسجي مديحها وإعجابها بعظمة وصحة القائد البطل!!

بقي أن نذكّر البعض من الفنانين الذين ما برحوا يشدون الرحال لرموز النظام العراقي، بأن المنافي وحدها، ومنذ أكثر من ثلاثة عقود تشهد على وجع وتشرد وضياع أهم رموز الفن والثقافة العراقية، وهل أشهد على ذلك من: سعدي يوسف، وضياء العزاوي، وكريم قاصد، وياسين النصير، ومحمد سعيد الصكار، ويوسف العاني، وسليم الجزائري، وعدنان الصايغ، وصلاح نيازي، وغيرهم كثير يتعذر المقام على ذكرهم!

محمد صبحي

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

زرع الجزيرة والخليج بألحانه:

محمد جمعة خان.. رائد الأغنية التراثية

أبصر محمد جمعة خان النور العام ١٩٠٣ وسط أسرة موسيقية، فوالده جاء من الهند الى اليمن للعمل في الجيش فاستقر بها وتزوج منها، لذا اختزنت ذاكرة الصغير جبال عدن ومملكة حضرموت، مع زخارف تاج محل ورائحة الكاري، اختصر المسافات فغير إيقاع الزمن بنغماته، وظلت الجماهير تردد أغانيه وهو قابع في محراب الفن يُبدع ويُطور إلى أن ودع الدنيا ممسكا بعوده بين يديه ودموعه تُبلل أوتاره.

د. عبدالله الجسمي - الكويت

إن ما دفعني للكتابة عن الفنان اليمني الراحل محمد جمعة خان هو ذلك الانتشار الواسع والأثر الكبير الذي تركه في جيل كامل من أبناء الكويت منذ نهاية الخمسينيات وحتى نهاية السبعينيات حين كان العديد من المطربين وجمهور عريض من الشباب يرددون أغاني الفنان الراحل في حفلات السمر الخاصة، التي كانت تنتشر على نطاق واسع آنذاك. فقد برز عدد من المطربين في الستينيات الذين تغنوا ونشروا في الوقت نفسه ما أُصطلح على تسميته بالأغاني العدنية، نسبة إلى اليمن، ومن هؤلاء الفنانين راشد الحملي وجمعة الطراروة ومشاري العريفان وكذلك الفنان حمد سنان الذي يمثل حلقة وصل مع جيل آخر ظهر في السبعينيات من أبرزهم محمد الشعلان وعبدالعزيز السيب ويوسف المطرف. ولا شك في إن تأثير مثل ذلك يستدعي الكتابة والتذكير بهذا الفنان الكبير ليتعرف عليه الجيل الحالي من أبناء الكويت خصوصا بعد انتشار موجة الغناء الحالية التي تعرف بموجة الغناء الجديد والتي تتميز بكثرة المطربين وقلة الإنتاج الجيد. وفي هذا المقال نسلط الضوء على جوانب من حياة الفنان الراحل بعرض للكتابين اللذين قام بنشرهما المؤلف اليمني عبدالرحمن العماري، الأول يحمل عنوان «ذكريات فقيد الفن اليمني محمد جمعة خان» الصادر في الكويت ويقع في ٩٩ صفحة من الحجم الكبير والكتاب الثاني «الوتر والدان للفنان محمد جمعة خان» صادر من محافظة حضرموت في سلسلة «من روائع التراث الغنائي اليمني» ويقع في ٢١٩ صفحة من الحجم الكبير. ويعود السبب الرئيسي في عرض الكتابين معا إلى الترابط فيما بينهما خصوصا أن الثاني جاء استكمالا للأول واستجابة لطلبات عدد من محبي الفنان الراحل.

يتحدث الكتاب الأول عن السيرة الذاتية للفنان والتطورات المهمة في مسيرته الفنية. فيشير المؤلف في البداية إلى أصل الفنان الذي يرجع إلى البنجاب في الهند، حيث جاء والده إلى حضرموت في أثناء الحرب القبلية بعد أن تعاقد مع السلطان عوض بن عمر القطيعي للعمل في الجيش. وقد ولد الفنان في العام ١٩٠٣. ودرس القراءة والكتابة في المدارس الأهلية ومن ثم انضم إلى الفرقة الموسيقية السلطانية العام ١٩١٨ وأبدع فيها حتى رُقي إلى قيادتها. وأجاد الفنان العزف على العديد من الآلات الموسيقية قديمة كانت أم جديدة، الأمر الذي جعله يُدخل على هذه الفرقة ألحانا شعبية وعربية - خصوصا الألحان الحضرمية التي لاقت تشجيعا من والدته، اليمنية الأصل - بعد أن كانت موسيقاها مقصورة على الألحان الهندية والغربية.

ولم تقتصر موهبة الفنان الموسيقية عليه فقط، بل جاء من أسرة موسيقية، إذ نجد إخوته الذكور إما عازفين أو ملحنين، فأخوه الأكبر أحمد كان يجيد العزف على آلة الهارموني وله العديد من الألحان مترجمة عن الألحان الهندية. وأخوه عبدالله كان يعزف على الهارموني وكان بارعا في العزف على آلة الدف، أما عبدالقادر جمعة خان فكان عازفا على عدد من الآلات الموسيقية وقاد الفرقة السلطانية، وبعد قيام الجمهورية تسلم قيادة الفرقة الموسيقية في عدن وألف أول سلام وطني وأنشأ معهدا موسيقيا للمكفوفين. أما أخوه الأصغر سعيد فكان عازفا على آلة الكلارنيت.

وقد تميز الفنان الراحل عن إخوته بإنشاء فرقة خاصة مكونة من العازفين: سعيد عبداللاه الحبشي، عازف كمان، وبكار باهيال، ضارب على الدف، وأبوبكر الحباني، ضابط إيقاع. وتتدرب الفرقة يوميا في بيت استأجره لهذا الخصوص، وفي بعض الأحيان كان يختلي فيه للتلحين ومن ثم يتدرب على الألحان مع فرقته. وقد ذاع صيت أفراد الفرقة بعد الحفلات التي كانوا يقيمونها في السمرات الخاصة وليالي الأفراح إلى أن تسلّموا عرضا لتسجيل أغانيهم على إسطوانات في أثناء الحرب العالمية الثانية، فسجلوا في عدن مع إسطوانات جعفر فون ما يقارب من ثمانين إسطوانة وسجلوا ستين اسطوانة مع اسطوانات عزيزي فون وكذلك إسطوانات الجنوب العربي لاحقا. وكان لنشاط عازف الكمان الفنان سعيد عبداللاه أثر مهم في تفرغ الفرقة للعمل الفني وقيامها برحلات إلى الخارج بعد استقالته من عمله وتقاعد الفنان محمد جمعة خان. فقاموا بالإعداد للسفر إلى الخارج بعد الشعبية التي تمتع بها المطرب الراحل عند المغتربين اليمنيين في أفريقيا. وكانت أول رحلة لهم إلى كينيا بعد أن رهن بيته من أجل تغطية تكاليفها. وشاءت الأقدار أن تسوق لهم النوخذة الكويتي غانم بن عثمان، صاحب البوم الشاطري، الذي كان يقوم برحلة نهاية الموسم من المكلا إلى ممباسا. وكان النوخذة ميالا إلى الطرب وطلبهم لإحياء حفل على بومه، وبعد ذلك سافروا على البوم نفسه إلى ممباسا وعملوا مطربين من ضمن قائمة البحارة. وعند وصولهم إلى هناك استقبلهم عدد من أبناء الجالية اليمنية ومن أبرزهم المطرب عمر العاني الذي استضافهم في بيته. وأحيا المطربان حفلة مشتركة في نادي آل غيل. وقد طاب المقام لمحمد جمعة خان وفرقته وفكوا ارتباطهم مع النوخذة العثمان وبدأوا رحلة طويلة اتجهوا فيها من ممباسا إلى نيروبي وأحيوا هناك عددا من الحفلات والأفراح ومكثوا ثلاثة أشهر. واتجهوا بعد ذلك إلى مقديشيو مارين عبر عدد من المدن مثل لامو ومالندي التي أحيوا فيها بعض الحفلات لأبناء الجالية الحضرمية خصوصا والعربية عموما. وفي مقديشيو مكثوا أربعة أشهر وأحيوا عددا من الحفلات في ضيافة التاجر أحمد البيحاني وآل كوير، وذهبوا بعد ذلك إلى الحبشة وأحيوا عددا من السمرات في طريقهم إلى هناك ومكثوا فيها شهرا ثم قرروا العودة إلى الوطن. وكانت رحلة العودة شاقة وصعبة سواء من ناحية وثائق السفر أو حادث الغرق الذي تعرّضوا له في أثناء عودتهم من ميناء عدن إلى المكلا. وبعد وصولهم إلى المكلا تفرّغوا تماما للطرب وأحيوا الحفلات في مختلف مدن حضرموت وأصبح الفنان وفرقته ذائعي الصيت ويقابلون حيثما حلوا بكل حفاوة وتكريم. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفنان الراحل كان يردد في رحلته هذه العديد من الأغاني الوطنية ضد الاستعمار الإنجليزي وأعوانه.

أما الرحلة الثانية خارج الوطن فقد كانت إلى الحبشة واستمرت الرحلة شهورا عدة تنقلوا فيها من مدينة بربرا إلى دردوة ثم أديس أبابا وهرر وأحيوا فيها الحفلات والأفراح لأبناء الجالية اليمنية المقيمة هناك. بعد هذه الرحلة طلب منه المسؤولون في إذاعة عدن تسجيل أكبر قدر ممكن من أغانيه، وفي أثناء إقامته في عدن أحيا حفلات خاصة في عدد من ضواحيها. أما رحلته الثالثة إلى الخارج فقد كانت إلى جيبوتي، وكالعادة أقام العديد من حفلات الطرب هناك لأبناء الجالية اليمنية.

أما رحلته إلى الكويت فقد جاءت عن طريق العميد علي أحمد الصبيح الذي سمع عن الفنان من البحارة القادمين من المكلا. كما تعرّف العميد على عدد من الإخوة اليمنيين بالكويت أبرزهم المرحوم سعيد فرج الذي عرض عليه لاحقا السفر إلى المكلا، وكان ذلك في الأربعينيات ومكث هناك شهرا وتعرّف على الفنان محمد جمعة خان وحضر عددا من سمراته. وفي الخمسينيات عاد العميد الصبيح مرة أخرى إلى المكلا والتقى الفنان الراحل وأخبره عن مدى الاهتمام الواسع بأغانيه في الكويت، وقد مهد ذلك إلى رحلة الفنان إلى الكويت العام ١٩٦٠، حيث مكث في ضيافة العميد الصبيح وأحيا عددا من السمرات وسجل عددا من الأغاني في محل اسطوانات فون بسوق واجف. وتعد رحلته إلى المملكة العربية السعودية لأداء فريضة الحج أطول

محمد جمعة خان محتضناً عوده

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رحلة خارج بلده إذ مكث هناك عامين بسبب شعبيته الكبيرة التي اضطرته إلى المكوث طيلة هذه المدة، فأحيا عددا من السمرات الخاصة ولحّن ألحانا عدة هناك.

وبعد هذه الرحلة الطويلة من الغناء والإبداع الفني جاءت النهاية المحتومة للمبدع الكبير الذي تغنّى بأغانيه الكثير من المطربين واستمع له الملايين من أبناء الخليج والجزيرة في مختلف بقاع وجودهم عندما وضع السرطان حدا لحياته، بعد فشل محاولات علاجه. ويوم وفاته يعد شاهدا حيا على مدى حبه للفن إذ جمع أفراد أسرته وطلب منهم العودة لكنه لم يقوى على العزف فانهالت دموعه ووافته المنية بعدها في الخامس والعشرين من ديسمبر العام ١٩٦٥. ووقع صدى وفاته كالصاعقة على محبيه في مسقط رأسه فأغلقت المحلات عندما أعلن راديو عدن وفاته (مرات عدة) وساد الحزن على محبيه في اليمن وغيرها. وأقيمت له جنازة مهيبة شارك فيها كبار الشخصيات ورجالات الدولة وغصت شوارع المكلا بالمشيعين الذين توافدوا من كل مكان لتشييع الراحل الكبير. ورثته الصحافة لأيام عدة كما رثاه الشعراء ومن أبرز رثائه الشعري ما جاء على لسان تلميذه المطرب محمد بن شامخ في أغنيته الشهيرة التي جاء فيها:

يوم الخميس الصبح نكد خاطري
من بعد ما جانا الخبر
خذنا الندم عا بوعلي والشوق
على زعيم الفن لي هو عمدتي
ونون عيني والبصر
وأصبحت أنا لا اطعم وما مأذوق
كل المكلا غدرت عابوعلي
والعين صبت له مطر
حزنت عليه البنقلة السوق

أما الكتاب الثاني فيركز على الجوانب الفنية المتعلقة بأداء أغانيه، فيشير المؤلف إلى أنه قبل البدء بالغناء يقوم بعزف تقاسيم خاصة تتماشى مع اللحن الذي يؤديه ويقوم بذلك أيضا في خاتمة الأغنية. ويعود أصل أغانيه إلى ما يسمى بأغاني الدان التي يعود مصدرها إلى داخل حضرموت. وقد سميت بذلك لأنها تبدأ بمساجلات شعرية بين شاعرين، فعندما ينظم الشاعر الشطر الأول من البيت تقوم مجموعة متخصصة من المرددين بالغناء، وعندما يذكر الشطر الثاني يستمرون على اللحن نفسه إذا كان يحمل الوزن نفسه أو يتغير اللحن في حال تغير الوزن. وبالعودة إلى الفن الحضرمي سنجد عددا من المؤثرات الخارجية قد ساهمت في تطوره جاءت عن طريق البحارة الحضارمة عبر أسفارهم لمختلف البلدان. فهناك عدد من الآلات الموسيقية يعزفها البحارة جاء بعضها من الحجاز مثل السمسمية وأخرى مثل القنبوس وأشهر عازفيها هو الفنان سلطان بن صالح بن الشيخ علي الذي أجاد عزف أنماط مختلفة من الموسيقى منها الهندية والمصرية، ويقر العديدون على أنه صاحب موهبة فريدة وعبقرية فذة، إذ استطاع بموهبته أن يطور منها الألحان الحضرمية فكان ذلك بمنزلة تأسيس للفن الحضرمي على غرار ما قام به سيد درويش للموسيقى المصرية والعربية. ويذكر المؤلف بأن الفنان محمد جمعة خان، والذي ولد بعد ثلاث سنوات من وفاة الفنان سلطان بن صالح، يعد امتدادا وتطويرا لفنه. فالفنان سلطان أبدع موسيقاه واشتقها من الموشحات اليمنية الصوفية والدانات الحضرمية القديمة وقام محمد جمعة خان بتطويرها واختيار كلمات مميزة ومعبرة ووضعها في قالب مطور.

أما عن الأسباب التي ساهمت في نجاح الفنان محمد جمعة خان فتتلخص، في رأي المؤلف، في أربعة: الأول اختيار الشعراء وانتقاء أعمالهم، إذ كان يحضر مجالس بعض الشعراء ويبادلهم الرأي حول أعمالهم والشعر بشكل عام. والثاني احتكاكه مع المثقفين، في الأدب بالذات، ومناقشة قراءاتهم وسماع النصح منهم فيما يتعلق بالشعر والأدب. أما العامل الثالث فيتعلق بالتجانس الكبير بين الفنان وفرقته بحيث يشكل الجميع وحدة أو فريق عمل متكاملا، فكان ذلك من أبرز عوامل نجاح الفنان وانتشار أغانيه. أما العامل الأخير فقد كان الجمهور الذي كان يحرص عليه الفنان والذي يعد ذا ذوق رفيع ويطرب لفن يمني أصيل وكان يقصد حفلات الفنان من كل حدب وصوب مهما كانت المصاعب والعقبات.

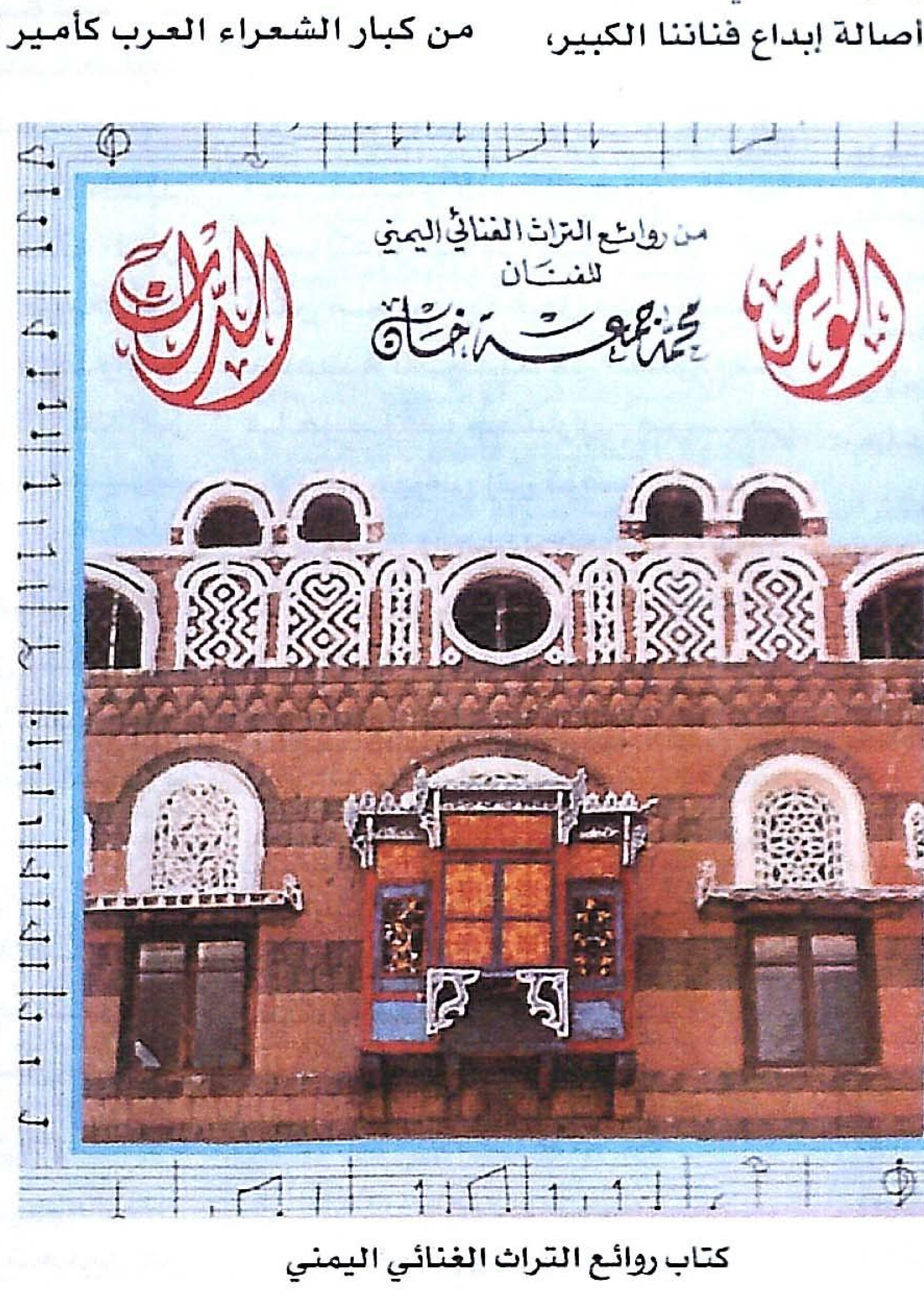
وفي الختام يتطرّق المؤلف إلى عمّا إذا كان أثر لأصل الفنان الراحل في نمط أغانيه، بمعنى أن فنه يُعد امتدادا للموسيقى الهندية. لكنه يصل إلى نتيجة معاكسة لذلك تماما بعد أن عرض إيقاعات أغانيه على عدد من المتخصصين في الإيقاعات الهندية، من الهند، فكان ردهم بالنفي، وهذا أيضا رأي موسيقيين حضارمة مخضرمين.

إن ما قام به المؤلف الأستاذ عبدالرحمن العماري من جهد لجمع معلومات والكتابة عن الفنان الراحل يستحق كل التقدير والثناء، فمحمد جمعة خان يُعد فنانا أصيلا ومبدعا من الطراز الأول، انتشرت أغانيه بشكل لافت للنظر في شتى بقاع الجزيرة العربية وأماكن وجود الجاليات العربية في أفريقيا وشرق آسيا في وقت لم تكن هناك وسائل إعلامية أو تسجيلات صوتية متوافرة كما هي الحال الآن. فهذا الأمر يُبين مدى أصالة إبداع فناننا الكبير، فهو الذي قفز بالغناء العدني قفزة جعلت منه فنا يطرب له أصحاب الذوق الرفيع على الرغم من بساطة اللحن وقصره على آلات موسيقية محدودة العدد. وكواحد من محبي الفنان الراحل كان بودّي أن أرى في الكتابين معلومات أكثر ودراسة متعمقة لفنه من زاوية فنية، تتعرّض لموسيقاه اللحنية ولأدائه المميز الذي كان من أبرز عوامل نجاحه وتتضمن أيضا تفصيلا للتحول الذي أحدثه في الغناء العدني وتكون تلك الدراسة أساسا ينطلق منه محبو الفنان ومن سار على دربه لتطوير النمط الذي ابتدعه. وهذا الأمر لا يقلل مطلقا من الجهد الكبير الذي قام به المؤلف ولا المعلومات القيمة التي ضمنها كتابيه.

> "معظم الشباب الكويتي كانوا يستمعون إلى أغانيه، فقد كانت معياراً للذوق الموسيقي الجيد، كما كان مستوى الفنان يُقاس بمدى إجادة أداء أغانيه"

وإذا عدنا إلى الفترة الزمنية التي انتشرت فيها أغاني الفنان الراحل في الكويت فسنجد أن غالبية الشباب الكويتي في تلك الفترة تستمع إلى أغانيه، فقد كانت معيارا للذوق الموسيقي الجيد آنذاك، كما كان مستوى الفنان يُقاس بمدى إجادة أداء أغانيه. لكن إذا تأملنا الأسباب وراء تراجع الاهتمام بأغاني الفنان الراحل فسنجد أنها لا تعود إلى مستوى أغانيه، بل لأسباب وعوامل خارجية. أولها يعود إلى موجة التدين في السبعينيات التي أخذت في طريقها أبرز الفنانين الذين أجادوا أغانيه ومنهم الأستاذ راشد الحملي والفنان عبدالعزيز السيب وحمد سنان علاوة على ابتعاد بعض الفنانين عن الساحة الغنائية العامة أمثال الفنانين مشاري العريفان ومحمد الشعلان وغيرهما. هذا الأمر لعب دورا كبيرا في تراجع الاهتمام بأغاني الفنان خان والفن العدني بشكل عام فأصبحت ساحة الغناء خالية تقريبا. وظهر في تلك الفترة بعض المطربين والفرق التي لا علاقة لها تقريبا بالفن العدني ولا حتى بالغناء الكويتي التقليدي. ومن جانب آخر، لم يستفد من تبقى من مغني أغاني الفنان الراحل من التطور الذي حدث الوسائل الإعلامية لنشر الغناء العدني الأصيل في مقابل استفادة أطراف أخرى منها وتشجيعها من قبل القائمين على معظم الوسائل الإعلامية.

ونتج عن تراجع الاهتمام بأغاني الفنان خان على الساحة الكويتية غياب الأغاني التي تحمل أشعارا باللغة العربية، فقد كان العديد من أغاني الفنان الراحل لشعراء نظموا قصائد باللغة العربية الفصحى سواء كانوا من كبار الشعراء العرب كأمير الشعراء أحمد شوقي أو من الشعراء اليمنيين البارزين الذين نظموا الشعر بالعربية الفصحى والتي صاغها الفنان بألحان شجية على الرغم من بساطة جملها الموسيقية. وقد ترتب على ذلك انتشار الأغاني باللغة العامية لدرجة اختفاء الأغاني ذات الأشعار المنظومة باللغة العربية عن الساحة فتسيد الغناء العامي الذي يحوي أشعارا قليلها رصين وغالبيتها ما بين السطحية والركاكة. وعلى الرغم مما سبق فهناك بصمات واضحة الأثر للغناء العدني في الغناء الكويتي، فقد لحن العديد من الملحنين الكويتيين وغيرهم ألحانا متنوعة تستند إلى الإيقاع العدني الأصيل ونذكر على وجه الخصوص الملحن الدكتور عبدالرب إدريس الذي لحن العديد من الأغاني الكويتية والتي تستند إلى الإيقاع العدني أو اليمني بشكل عام. ولا يفوتنا أن نشير إلى الدور الذي لعبه بعض الشباب الكويتي لتطوير الغناء العدني ومن أبرزهم الفنان الملحن ناصر بشارة الذي قام بمحاولات جادة لتطوير الغناء العدني من خلال ألحانه التي تغنى بها الفنان يوسف المطرف والفنان محمد الشعلان والتي لاقت رواجا كبيرا في بداية الثمانينيات. إلا أن اعتزال الأستاذ بشارة التلحين مع التجاهل الإعلامي لهذا النمط من الغناء وتبني الوسائل الإعلامية لموجة الغناء الجديد التي جاءت بجيل جديد من المطربين، ربما بدأ معظمهم حياته متأثرا بالغناء العدني، إلا أنه أخذ بنمط جديد من الغناء يختلف عن الفن الكويتي الشعبي والتقليدي وكذلك الفن العدني.



كتاب روائع التراث الغنائي اليمني

ولا يفوتنا في نهاية هذا العرض أن نشير إلى فنان موهوب كان عنصرا أساسيا في فرقة الفنان محمد جمعة خان وهو عازف الكمان الشهير الأستاذ سعيد عبداللاه الحبشي، الذي اعتمد المؤلف في كتابه الأول على المعلومات التي رواها له، ودوره في نشر الغناء العدني في الكويت. فقد عرفه جيل كامل من الفنانين الذين تغنّوا بالأغاني العدنية، فقد عرفوه أولا بسمات شخصه الكريم الذي يتميز بتواضع كبير ودماثة خلق وشهامة ونبل وكرم ومثال يحتذى به بالأمانة والإخلاص، وثانيا عرفوه عازف كمان من الدرجة الأولى أطرب بعزفه الشجي قلوب الكثيرين، فقد أحبه الكثير من أبناء الكويت التي استقر وعمل فيها فترة طويلة من الزمن بعد وفاة الفنان جمعة خان.

وفي الختام، وعلى الرغم مما سبق ذكره حول تراجع الاهتمام الفن العدني، نجد في هذه الأيام بدايات أخذت بالتنامي عند الجيل الحالي من الشباب بالعودة إلى أغاني الفنان الراحل خصوصا بعد أن عاد إلى الغناء عدد من أبرز من غنى له، فالمطلوب هو دفع وتعزيز هذا الاتجاه ليتعرّف هذا الجيل على فن أصيل كان له دور كبير في مسيرة الغناء في الكويت. فعلى محبي الفنان الراحل إعادة إحياء أغانيه ومحاولة تطوير نمط موسيقي من روحها، ويا حبذا لو يكون هناك احتفال بالذكرى المئوية لميلاد الفنان الراحل والتي ستحل بعد عامين من خلال إحياء الحفلات والكتابة عن فنه وحياته فهذه دعوة نوجهها إلى محبيه فهل من مجيب؟

- http://www.yemconsultant.com/alafif
مؤسسة يمنية وطنية غير حكومية، لا تستهدف الربح، تعنى بنشر العلم والمعرفة وتشجيع الإبداع الثقافي. أنشأها الأستاذ أحمد جابر عفيف.

الفرق العربية واستلهام التراث

من الطروحات المصيرية التي تلح على كل مثقف عربي في عصرنا، أيا كان تخصصه أو موقفه من الحياة الثقافية أو الموسيقية على وجه التحديد هو مراجعات قضايا الموروث والتحديث، فهو يرتكز على معان جوهرية: التراث، الأصالة، الحفاظ على مقومات الهوية، مستلزمات التجديد وتحديات المتغيرات المعاصرة، ظاهرة العولمة... وهي كلها مسائل حساسة تستوجب منا تأملا عميقا حيث إنها تجسم ما يحلو للبعض تسميته: «أزمة الثقافة العربية المعاصرة» والتي هي في الواقع أزمة مجتمع بالأساس (يحاول جاهدا مواصلة الطريق تحت أعباء عولمة لا تعرف إلا منطق القوة بمفهومها الشمولي).

د. محمود قطاط - تونس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التحديات التي تواجه الموسيقى العربية

التحديات عديدة ومعقدة، انطلاقا من مادة التراث - حجر الزاوية هنا - والذي يتطلب أناة ودقة سواء في تحديد مفاهيمه وأبعاده، أو في معالجته بالدرس والتحليل والمقارنة، أو في كيفية التعامل معه بالصيانة أو الإحياء أو الإضافة بمختلف أشكالها.

هذه القضايا تعد قواسم مشتركة لكل شعوب العالم وبصورة أدق، الشعوب التي تنعت بالعالم «الثالث» أو «النامية» والتي تشعر بوطأة التأثيرات الخارجية المتغلغلة في حياتها الحاضرة بصورة تهدد كيانها وهويتها... مع تفاوت في الدرجة.

ردود الفعل يمكن تلخيصها في ثلاثة مواقف:

١- التشبث بالماضي ورفض كل ما عداه، أي «الاكتفاء الذاتي بالتراث». وهو موقف ينطوي على الجهل أو الحفاظ على مكاسب شخصية مبنية على النفاق والعجز والنرجسية.

٢- الاكتفاء الذاتي الجديد الذي يعتمد أساسا على التقليد والازدواجية وهو في الأساس ينم عن الشعور بالدون وعن قصور في النظرة العلمية، لأن استعارة تجارب الآخرين - خاصة إذا كانت من بنية ثقافية مغايرة - يعد خطأ علميا تمليه تبعية فكرية عاجزة عن التميز.

٣- التوفيق بين التراث التجديد والذي يرى فيه اصحابه الحل الحقيقي لأزمة الثقافة العربية، فهو يعتمد على الاندماج والتوأمة والتجاور بين متنافرين في تضافر تنسج ثم تلتحم من جرائه خيوط الموروث مع العصر.

وبقدر ما شغلت قضايا التراث والتجديد أذهان المفكرين بشكل عام، فإن بعدها الموسيقي قد شغل حيزا كبيرا في الحياة الموسيقية المعاصرة، لذلك سخرت له الدراسات والبحوث وعقدت له المؤتمرات والندوات العلمية طرحت من خلالها عديد الآراء والمقترحات، أجمعت في مجملها على أمرين أساسيين:

- حتمية التجديد على أساس التراث الموسيقي.

- شجب محاولات التجديد عن طريق التهجين.

فالتخطيط الذكي للمستقبل أصبح ضرورة قوية وملحة تقتضيها ظروف عصرنا واحتياجاته الموسيقية، وتطلعات الإنسان العربي إلى فن يستند إلى إطار مرجعي أصيل يساير متطلباته وطموحاته ويحميه من الشعور بالغربة أو السقوط في التبعية والانعزال عن ثقافته وأصالته. ولابد من التأكيد، أن الأمر ليس مجرد ردة فعل محافظة أو مناهضة للتجديد في المطلق، بقدر ما هو موقف حضاري - موسيقي بالأساس، يرمي إلى توضيح مسيرتنا الموسيقية وتحديد معالمها والقدرة على إثرائها وتطويرها «متسلحين بالتراث لا مستعبدين له، متفتحين على الغير لا تابعين»، اعتبارا للمثل القائل: «كن ابن العصر ولا تكن عبده». وهو بالتالي يطمح إلى تكوين جيل موسيقي متجذر في تراثه ومقبل على تطويره من الداخل.. إنها لمعادلة صعبة ثنائية التركيب تستوجب منا القدرة على التميز بين الثابت والمتغير والتوفيق بين الأصالة والتقدم.

على المستوى الحضاري علينا أن نعرف بأن «شعبا يفقد لغته و موسيقاه شعب حكم على نفسه بالفناء باعتباره كيانا ثقافيا ووطنيا و يعجز عن الإسهام في ثقافة عالمية».. و الموسيقى العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين خاصة، عرفت من التطور و التجديد ما عرفه الأدب والمسرح والفنون التشكيلية و انفعلت بالموضوعات نفسها والتطلعات فتنوعت اتجاهات المبدع العربي ومواقفه و محاولاته قصد التحرر من موقف مزدوج ومضن في الوقت نفسه: «إما التشبث بتقاليد متحجرة في أحيان عديدة لكنها تخاطب فيه عاطفته وقلبه، وإما الارتماء في أحضان حضارة غربية لا تبتسم إليه إلا لتنسف شخصيته و تقضي عليها». وقد انعكس ذلك على الإنتاج الأدبي و الفني، غير أنه لا بد من الإشارة إلى أن طرح هذه المسألة يكتسي بالنسبة للمجال الموسيقي، صعوبة خاصة ذلك أن الموسيقى كلغة و علم و صناعة وفن، تشكل عنصرا أساسيا في تكوين وجدان الإنسان و التآلف بين أجزاء المجموعة و بالتالي فهي تخضع حتما في شكلها و مضمونها إلى عوامل تاريخية و بيئية و جغرافية و لغوية واقتصادية معينة أوجدت لها ثوابت جعلتها تعتبر بحق «مرآة الشعوب» التي نشأت في أحضانها، ومقياسا لرقيها و ازدهارها و تطورها الفكري والحضاري و حتى الصناعي إذا ما اعتبرنا عية الآلات و التقنيات المستنبطة لأدائها و ترويجها.

بحكم هذه العلاقة العضوية، فإن الموسيقى في جوهرها تمثل ظاهرة أساسية لا في تحديد الهوية فحسب، بل و كذلك في إبراز الذوق و القدرة على الإبداع و الابتكار. وكما هي الحال بالنسبة للغة التخاطب فإن الموسيقى تنقسم إلى عائلات عدة (مقامية، لحنية، بوليفونية، تونالية، إلخ)، وهي مختلفة من حيث أدواتها ومفاهيمها الجمالية و و ظيفتها الاجتماعية. و ذلك بما يتماشى مع عبقرية و خصوصية الشعوب والمجتمعات و ما يتناسب مع حاجياتها الحقيقية.

ثم إنه على عكس الاعتقاد الشائع، فإن الموسيقى لا تمثل لغة عالمية موحدة، إنما هي مجموعة لغات، وإذا كانت من حيث أساسها واحدة في كل مكان، فإنها بالنظر إلى شكلها تنقسم إلى أنظمة عدة متباينة في أدواتها و قواعدها الفيلولوجية و تقنياتها التطبيقية ووسائلها التعبيرية و أبعادها الجمالية.

وكان موضوع التكوين في المجال الموسيقي يعتبر النواة الأساسية لقيام نهضة فنية ثابتة الجذور، وهو عنصر أساسي في إستراتيجية التقدم والتنمية، سواء تعلق الأمر بالإبداع الفني أو بالبحث العلمي. ولا بد من الاعتراف بأن لهذه المسألة وضعية خاصة في وطننا العربي وذلك لاعتبارات عدة، وهي ترتبط أساسا في رأينا بتوضيح الاتجاه الذي نريده لأنفسنا، أي هل إننا مصممون على أن تكون لنا ذاتية ثقافية، وهي الظاهرة الأساسية للذاتية القومية؟ أم إننا نفضل أن نصبح، في يوم...ما، نكرة من النكرات نعيش على التبعية و ننشد الذوبان في شخصية الآخر؟

انطلاقا من قناعتنا بكون الثقافة الموسيقية عامة والتعليم الموسيقي خاصة، من العناصر الفاعلة في المنظومة التنموية، نرى من الضروري مضاعفة الجهد في هذا الميدان الحيوي بالبحث والتخطيط والتدريس معتمدين في ذلك، التوفيق بين تأصيل المنهج المعرفي ثقافيا وفنيا وعلميا في المجال الموسيقي، وفق هذه الملامح:

لم تعد الموسيقى أمرا ثانويا يقتصر التعليم فيه على حشو العقول بقدر من المعلومات الجافة تتنافى في معظمها مع طبيعة موسيقانا و واقع مجتمعنا. ولهذه الأسباب، وقبل التفكير في أي تخطيط تربوي أو برنامج تعليمي، يجدر بنا أن ندرك بصورة عميقة جميع العناصر المتعلقة بالموسيقى التي نرغب تعليمها (وهي من مكونات المادة الموسيقية ذاتها: السلم الموسيقي، الدرجات و الأبعاد، صحة أو نسبية الصوت، خاصيات الطبوع/ المقامات، الزخارف، وحدة اللحن أو تعدده، تنظيم الإيقاعات، انماط التلحين، تقنيات الأداء الصوتي والآلي، التأويل أو الارتجال؛ التبليغ الشفوي أو المكتوب، الآلات الموسيقية والتشكيلات الخاصة بها؛ الوظيفة الاجتماعية، والاعتبارات العقائدية و الجمالية، إلخ). و إن كان الخوض في مثل هذه المسائل ليس بالأمر الهين، فإنه لا يحق لنا أن نرمي بها عرض الحائط و نسلك الطريق السهل ونقتبس لغة و أساليب الغير دون دراية واضحة أو دراسة و تنقيب متعمق وجاد.

و باختصار شديد نشير إلى أن التعليم و كذلك تقنيات الأداء بالنسبة للموسيقي الغربية ذات التوجه التونالي، يقومان على التقاليد المكتوبة التي تتطلب «التطبيق الحرفي لما كتب حسب التقريب» اعتمادا على «ذاكرة ذات اتجاه واحد غير مدمجة ضمن نظام ثابت و دقيق»، في حين أننا نجدها في الموسيقى العربية و الشرقية بصفة عامة، ذات التوجه المقامي، تعتمد على تقاليد شفوية تقوم على «ذاكرة متعددة الاتجاهات و مدمجة تبعا لعادات متأصلة ضمن نظام حي و ذات صيغ متعددة و مبادئ و فنيات جربت طويلا، وهي مزيج من المقدرة

المكتسبة و الإبداع ومن الارتجال والتأليف. فهي نتيجة مباشرة من المعلم إلى المتعلم، يبذل هذا الأخير مجهودا يتضاعف تدريجيا لفهم و هضم العمل الفني في أكمل أشكاله... و يأنس بذلك لقواعد اللغة ويكتسب في الآن نفسه ذوقا وإحساسا وقدرة على الإبداع. ولا بد من التذكير هنا، بأن مناهج التعليم الموسيقي المتبع تقليديا في الغرب لم تعد اليوم ملائمة للموسيقى الغربية ذاتها، مما دفع بعدد من أهل الاختصاص من أمثال سلطان كوداي، وكارل أورف، و موريس ما رتنو وغيرهم.. إلى البحث عن أساليب جديدة تسعى في مجملها إلى الاستفادة من مكتسبات الطريقة الشفوية التي برزت إيجابياتها و تجلت بوضوح من خلال تجارب حدثت في مجال علم النفس الحديث و من خلال الدراسات التي شملت و ظائف الدماغ و الذاكرة، وهو ما أدخل ثورة جذرية على تعليم اللغات في السنوات الأخيرة.

لكن الذي حصل ويحصل عندنا هو أننا لم نعد بناء أساليبنا الموسيقية انطلاقا من داخلنا (ما هو موجود و معبر عن حقيقة أوضاعنا و خصوصية أساليب العمل الفني والموسيقي الخاص بنا).. بل إننا نلاحظ في هذا الصدد تناقضا صريحا، ولكأن النخبة الاجتماعية لدينا بالرغم من تطورها في عديد المجالات بقيت متشبثة من حيث ثقافتها، بتقاليد موروثة عن الاستعمار و كاد يفضي بها الأمر إلى التنكر لماضيها الثقافي. ويمكننا أن نقف عند حقيقة هذه الازدواجية الغريبة و القائمة على: التشبث بالوطنية على الصعيد السياسي والتنكر لها على المستوى الثقافي» في العديد من المجالات حيث اختلطت المفاهيم و صار يتعذر التفريق بين التقدم و «التغرب» و بين الإثراء و «التفقير» و بين مواكبة العصر و «التبعية و الفناء في الغير».

إن أسباب هذا الوضع عديدة و متشعبة، من بينها القطيعة التي حصلت في الموسيقى العربية بين الجانب العلمي و الجوانب العملية و التقنية، خاصة بعد المدرسة المنهجية (في حدود القرن السابع هجري/ الثالث ميلادي)، لتعود فجأة تحت وطأة النموذج الغربي وتأثير التكنولوجيا الصناعية... أسباب عدة تخرج في الواقع عن نطاق الفن الموسيقي إذ إنها ترتبط في جوهرها بمدى تلاؤم الموسيقي و الحياة الموسيقية، بل و المثقف عامة،مع التغيرات الجذرية التي حصلت بكيفية سريعة و متتالية مع مطلع القرن العشرين (الفونوغراف، المسرح، السينما، الإذاعة، الميكرفون... مما أثر بعمق في أجواء الموسيقى العربية و أساليبها).

صحيح أن تجارب التجديد التي ظهرت خلال هذا القرن كانت وليدة حاجات اجتماعية و اقتصادية وسياسية في المقام الأول جاءت لتساير التغيرات العميقة التي شهدها المجتمع العربي في نمط عيشه و تطور وسائله الاقتصادية وطرائق اتصاله المستوردة أساسا من الغرب. فقد وجد الموسيقي العربي نفسه أمام صعوبات و تحديات جمة كان عليه مواجهتها، بل و إيجاد كيفية تعامل ناجعة إزاء ما تطرحه من معطيات جديدة (كالترقيم والتوزيع، أسلوب التلحين، تقنيات الأداء الصوتي والآلي، تركيبة التخت و الآلات الحديثة، طرق التعليم، تقنيات التسجيل؛ توفير الأدوات و الآلات الموسيقية، تشريع يضبط الإطار الاجتماعي والقانوني للعمل الموسيقي...الخ. مسائل مهمة لا يمكن التصرف معها باختيار الحلول السهلة والوقتية، القائمة على مجرد الاكتفاء باقتباسها و بمسايرتها بحجة مواكبة العصر..! وإذا ما اقتصرنا على النواحي الفنية البحتة، نلاحظ مجموعة من التناقضات المتتالية من بينها:

الخلط بين أنظمة موسيقية مثل النظامين المقامي و التونالي.

استنباط السلم الموسيقي «العربي» على أساس نظرية ربع الصوتي المعدل وإدخال تبعا لذلك، «تحويرات عربية» على بعض الآلات الغربية كالبيانو وآلات النفخ، بل و كذلك الكهربائية والإلكترونية.

تخيل طرق «جديدة» للتدريس والتأليف و لكتابة هارمونية و كنتربوانتية «تتفق» حسب اعتقاد أصحابها، مع مكونات الموسيقى العربية والذوق العربي.

العمل على «تبسيط وتوحيد» المقامات و الإيقاعات (أو ما تبقى منها) و اختصارها في مجموعات محددة، البعض منها تمت مقارنته، بل تعويضه بمقامي «الماجور» (كالعجم و المزموم و الجهاركاه) أو «المينور» (كالنهوند والمحير سيكاه)، بحجة أن سلالمها ذات طابع دياتوني بحت و بالتالي «قابلة للمعادلة»، وبأن الأمر لا يعدو «مجرد تجزئة رياضية علمية» للسلم العام (؟).. في حين أن المسألة لا تتعلق بسلم أو بدرجات بقدر ما هي مرتبطة بنظام موسيقي مغاير تماما له خصوصياته الأكوستيكية و التعبيرية والجمالية المشروعة.

الاعتماد الكلي على النوتة الموسيقية الحديثة - التي أصبحت عند البعض الغاية التي تبرر الوسيلة - دخل إثرها رصيدنا الموسيقي شيئا فشيئا مرحلة جمود و تقهقر نظرا لتقيد أدائه تدريجيا بالنص المدون مع تكريس عنصر الرتابة وابتعاده بالتالي عن عناصر الإثراء و الحيوية

الفرق الشبابية الغربية.. التهديد الماثل دائما!

> الإنسان العربي يحتاج إلى فن يستند إلى إطار مرجعي أصيل، يساير متطلباته وطموحاته، ويحميه من الشعور بالغربة أو الانعزال عن ثقافته وأصالته

الكامنة في طبيعة نظامه الشفوي و فنون الارتجال، هذا بالإضافة إلى ما علق بعملية التدوين من توحيد للروايات ومن تحريف على مستوى اللحن و الكلمة.

الدخول في متاهات التوزيع و التهذيب والتلفيق، والإقدام على إعادة صياغة الألحان التقليدية في شكل بوليفوني، بل و هارموني بمفهومه الخاص بالنظام التونالي الغربي.

الإسراف في توسيع التخت/ الجوق التقليدي بإضافات عشوائية لا مبرر لها سواء في عدد الآلات أو نوعيتها.. مع بروز ظاهرة «القائد» في محاولة عجيبة لمحاكاة الأوركسترا السيمفوني الغربي.. هذا علاوة على الاستغلال السلبي للميكروفون ومكبرات الصوت.

و من سوء حظ الإنتاج الموسيقي العربي أنه لم تواكبه عملية نقدية بناءة كما هو الشأن بالنسبة للإنتاج الشعري و الروائي و الدراسات النظرية وأشكال الإبداع الأخرى التي غالبا ما تواكبها قراءات نقدية يستفيد منها القارئ و المبدع في آن واحد.. و كما هو معلوم، فإن الفنون التي تفتقر إلى نقاد حقيقيين «هي فنون تعيسة الحظ يتيمة ضائعة» و لعل أتعس الفنون عندنا من هذه الناحية هو الفن الموسيقي. إن ندرة التخصص و طغيان النقد الحسي العفوي هو الذي حال دون الاستفادة الإيجابية من جهود مبدعينا وبالتالي دون تقدم و ازدهار موسيقانا بمختلف أشكالها الآلية و الغنائية. فالنقد يعد من لوازم الإنسانية حتى قيل «لو أنه بقي مكتوما لتقاعست الإنسانية عن محاولة بلوغ الكمال» وأنه من الضروري أن تعتمد المسألة النقدية على العطاء التاريخي والنظري الذي سرعان ما تم تناسيه من قبل الدارسين و المهتمين بشؤون الفكر و المعرفة، بيد أن تغيير نظرتنا للموسيقى يتم حتما عبر فهمنا لقواعدها و لدورها كتعبير حضاري جمالي أساسي في حياة الشعوب.

مسألة أخرى من الضروري التوقف عندها، وهي تتعلق بالتطور العلمي والتكنولوجي السريع الذي يشهده العالم والذي أدى إلى استخدام أحدث الوسائل والنظم العلمية و التقنية تطورت من جرائها مختلف المجالات و الميادين من بينها الموسيقى حيث تدخلت التقنيات الحديثة في تطويرها و تغييرها بسرعة فائقة. فقد كان لتقدم صناعة الآلات الموسيقية الإلكترونية و أجهزة التسجيل و الاستماع و وسائل التحليل و استخدام الذكاء الاصطناعي، مثل أجهزة السنتاتيزر المعروفة باختصار (Musical digital interface-midi) ، وما شاكلها.. أكبر الأثر في توجيه الحركة الموسيقية الحديثة، و مستقبل الفنون الموسيقية في العالم على مختلف المستويات: كالتأليف الموسيقي، الكتابة و التوزيع، هندسة الصوت، مهارات الأداء، تنوع المادة الصوتية و الإيقاعية. استغلال الوسائل المتاحة في المجال التربوي وضمن مناهج التدريب الموسيقي في الكليات والمعاهد المختصة التي اقحمت في برامجها مواد العلوم الإلكتروأكوستيكية والإعلامية الموسيقية، بل صار الأمر يعد حتميا لكل من رغب التوصل إلى مواكبة العصر بتطوراته السريعة، فالخدمات المقترحة من قبل أصحاب هذا التوجه عديدة و مغرية، منها: الحصول الآلي و السريع على أي نوعية من الآلات الموسيقية و بالكمية المطلوبة؛ توفير إمكانات الفرق الأوركسترالية الكبيرة مع توفير الوقت و التكلفة بصورة جذرية؛ الحصول على نوعية عالية من الموسيقى من حيث دقة الأداء و جودته؛ تبسيط مادة النظريات و المساعدة على فهم أدق المعلومات الموسيقية؛ توفير إمكانات الربط بين إصدار الصوت و عرض النوتة الموسيقية و بالتالي مساعدة المتعلم على المقاربة بين ما يسمعه و ما يشاهده على شاشة الكمبيوتر الذي يعتبره البعض الجهاز الأمثل في التدريب الفردي إذ إنه لا يعرف الكلل و لا الملل!

إن التكنولوجيا الحديثة و إن قدمت إمكانات كبيرة في المجالات الموسيقية، فإن استخدامها يبقى محدودا وهو يستوجب كثيرا من التروي و التحري خاصة فيما يتعلق بعناصر اللغة الموسيقية و خصوصياتها وهو ما يستوجب حتما برمجيات خاصة تأخذ في الاعتبار خصوصيات الآلات الموسيقية التقليدية؛ درجات السلم الطبيعي و أبعاده؛ التراكيب اللحنية و الإيقاعية؛ مجالات الإضافة و الارتجال و غيرها، مما يشكل تميز نظام الأسرة المقامية.

ثمة مشكل آخر يكمن في التناقض الموجود أحيانا بين منهجية البحث العلمي و بين البناء العاطفي و الوجداني للباحث العربي، و كأنه صار من الواجب على الصعيد الوطني، إعطاء صورة مشرقة لكل الأشياء، و على الصعيد القومي،

ARCHIVE http://Archive.Sakhrit.com

إضفاء الأفضلية للعرب في كل مناسبة... وهي علاقة أساسها التطرف في القبول الكلي أو الرفض التام غالبا ما يكون ذلك بعيدا عن أدلة التحليل و النقاش و النقد البناء.. وهو موقف لا يقل تطرفا و سلبية من تلك الكتابات الساعية إلى إقصاء العرب من كل فضائل الإبداع و اعتبارهم مجرد مقلدين.

مسائل مصيرية في الموسيقى العربية لا يمكن أن تترك للجهود الفردية أو للعشوائية وانعدام الاختصاص، بل لا بد من إقحامها ضمن مشروع متكامل و تخطيط محكم لسياسة ثقافية واضحة المعالم والتوجهات. من بين المقترحات:

أ- يتعين على المؤسسات المختصة بالتدريس الموسيقي أن تجد الشجاعة الكافية لنقد الذات و مراجعة النفس في حقيقة أهدافها و مضامين برامجها و مناهج تدريسها.

ب - إعادة النظر في المفاهيم المتداولة كمسلمات و التعامل معها على أساس نقدي، أي قراءة جديدة في التاريخ المكتوب. فالدراسة المرحلية الأفقية للتاريخ يجب أن تصحبها دراسة تحليلية و مقارنة في الواقع اليومي المعاش للموسيقى العربية، ذلك أن أوليات كل تاريخ مكتوب، موجودة في المعاش. لنا شواهد في تاريخنا القديم تزودنا بأبرز استقصاء شفهي حيث كانت المعارف تنتقل بواسطة السرد الشفهي للخبر و كانت روايات الشهود بأسلوبها الطبيعي المباشر تنتقل تباعا و تعاقبا من جيل إلى جيل مع ذكر القياس والسند. ولعل أبرز مثل في مجال الموسيقى كتاب الأغاني الكبير لأبي الفرج الأصفهاني. لذا، بات من الضروري ولوج مرحلة الاعتماد على الينبوع الأساسي بالنزول إلى الميدان و التركيز على العمل الميداني و آلياته، و الإقرار بدور التراث الشفهي كمادة أساسية لكتابة التاريخ المعاصر، وبالتالي تجاوز الصراع المزمن القائم بين الثقافتين المكتوبة و الشفهية، والقبول بأن مفهوم «العلمية» و «اللاعلمية»، هو رهن طريقة التعامل مع المادة ذلك لأن المادة في حد ذاتها لا تحمل هذه الصفات. علما بأن الموسيقى العربية في مجملها سواء كانت تراثا تقليديا أو شعبيا، مدنيا أو قرويا، تخضع للنقل الشفهي حتى المعتمدة منها على المكتوب.

ج - التخلص من عقدة الكلاسيكي و الشعبي المبنية على التعالي و الازدراء و الاعتراف بالعلاقة العضوية الكائنة بينهما.. و بما يربط بين الاثنين من جسور وتفاعل مستمر في الاتجاهين.

د- رفع سمة المطلق على الماضي والقبول بأن ما وصل إلينا من معرفة تاريخية يمثل معرفة منتقاة أصلا خاضعة لسلطة الكتابة.

هـ - إعادة صياغة بعض التساؤلات حول مسائل غاية في الأهمية مثلا: مراحل تاريخ الموسيقى العربية. الموسيقى الأندلسية - المغاربية: نظرية السلم الموسيقي: الاستمرارية التاريخية بين القرنين ١٤م-١٩ م، وذلك بالتفتح على البلدان الإسلامية الأخرى، مثل تركيا و إيران و جمهوريات آسيا الوسطى.. ضرورة تعميق اهتمامنا بالمرحلة العثمانية و ترشيد علاقتنا بها بعيدا عن المتاهات السياسية واعتبارها جزءا لا يتجزأ من حضارتنا الموسيقية العربية الإسلامية.

و- ضرورة إقحام الأبعاد الاجتماعية والفكرية و السياسية وحقول المعرفة المختلفة وتوضيح الصلة الكائنة بينها وبين الظاهرة الموسيقية.

ز- على الباحث في الموسيقى العربية اليوم أن يدافع عن البدهيات، عليه إقناع كل من الموسيقي العربي و المثقف العربي، بل والسياسي/ المسؤول العربي على حد سواء بخطورة هذا التوجه التدميري الذي ننتهجه اليوم في موسيقانا تكوينا وإنتاجا وإعلاما.

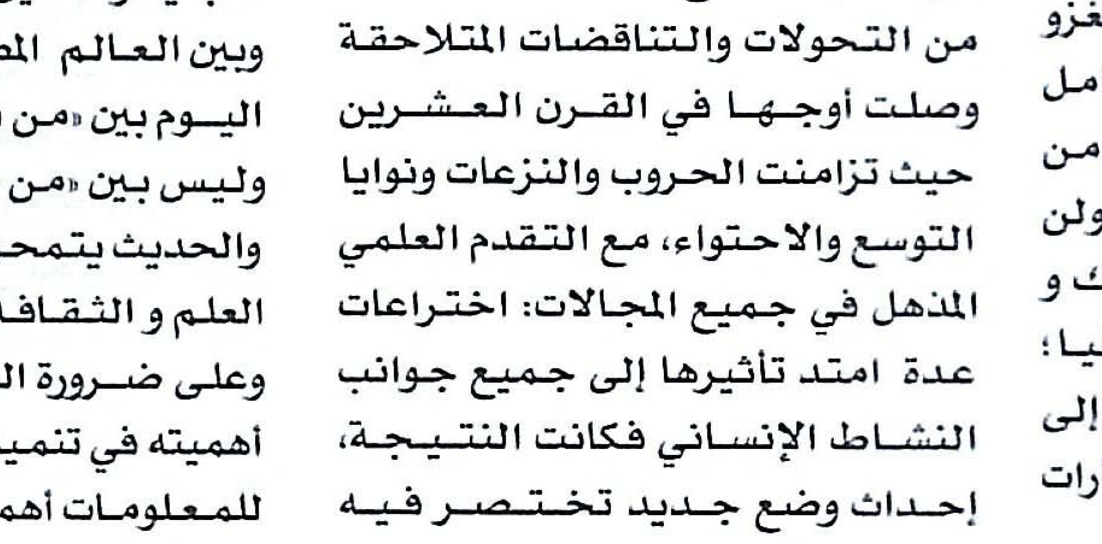
ح- العمل على التخلص من مخاطر الازدواجية و الانفصام في الشخصية و حالة التأرجح بين خطاب يسعى إلى تكريس سياسة المحافظة و آخر يحث على العولمة ويعمل على اعتماد الحلول السهلة واتباع سلوك التفتح بدعوى أن الموسيقى «لغة عالمية» موحدة، وهو ادعاء باطل، لأن العالمية لا تعني التماثل و التشابه و اتباع النموذج الأوحد، بل هي الانتصار الحقيقي للمحلية وللتميز، في حين العولمة النموذج المبنية على التنميط والنمذجة للقيم الثقافية، ما هي في الواقع سوى مبدأ عرقي بالأساس، بل و مواصلة خبيثة مبيتة لمسلسل الغزو و الاستنزاف الحضاري الشامل للشعوب، نجح في إبادة عدد من الحضارات العريقة حيث لم تقم ولن تقوم لها قائمة (المايا و الأزتيك و الأنكا بأمريكا الجنوبية؛ أستراليا؛ نيوزيلندة؛ إفريقيا الجنوبية.. و إلى حد ما ، فلسطين...)، بينما حضارات أخرى نجت من الفناء و الزوال لكنها خضعت لضروب من الاستنزاف الاقتصادي و التشويه الحضاري و الثقافي قصد اقتلاعها من جذورها التاريخي وإدماجها في منظومة الأمم المشرفة على هذا النظام العالمي الجديد أحادي القطبية.

> **”**
>
> **قدمت التكنولوجيا الحديثة إمكانات كبيرة في المجالات الموسيقية، لكن استخدامها يبقى محدودا خاصة فيما يتعلق بعناصر اللغة الموسيقية وخصوصياتها**
>
> **“**

علينا إذن أن نميز بين ما يسميه ابن خلدون: «ولع المغلوب بمحاكاة الغالب» أي اللجوء إلى اقتباس الأشكال و المضامين، وبين اعتماد وسائل و مناهج تقودنا إلى سبر أغوار الحقائق سواء تعلقت بالماضي أم بالحاضر.. ذلك أن تحديث البحث الموسيقي لا يتم إلا بتحديث مناهجه و أدواته ... وكفانا بحثا عن مسؤول «وهمي» نحمله أخطاءنا فعقلية الغزو متمركزة في أفكارنا و أعمالنا وسلوكنا ، نفتح لها الأبواب و نرتمي في أحضانها و نسخر لها الإمكانات ونستميت في الذود عنها. وبالتالي العيب يكمن فينا وليس في الغير الذي من حقه فرض ثقافته و نشرها واعتبار ذلك واجبا مقدسا.. وهو في هذه المسألة بالذات، حري بأن يكون قدوة و عبرة!

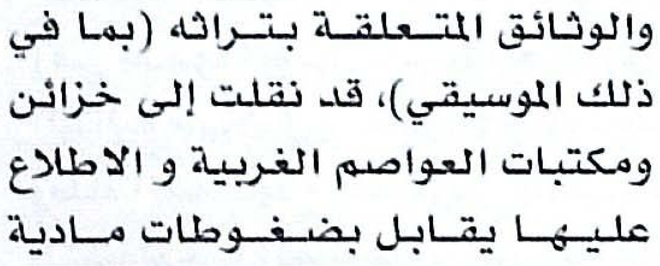
لقد بدأ العالم منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر يعيش سلسلة من التحولات والتناقضات المتلاحقة وصلت أوجها في القرن العشرين حيث تزامنت الحروب والنزعات ونوايا التوسع والاحتواء، مع التقدم العلمي المذهل في جميع المجالات: اختراعات عدة امتد تأثيرها إلى جميع جوانب النشاط الإنساني فكانت النتيجة، إحداث وضع جديد تختصر فيه المسافات و يختزن فيه الزمن مع تعسف متزايد لإمكانات مادية وتكنولوجية تضيع أمامها روح الإبداع الفني. و نظرا لارتباط الفنون والموسيقى بالدرجة الأولى بالأحاسيس والمشاعر، فقد كانت أكثر مجالات النشاط الإنساني تضررا.

فعلا، لم تشهد الإنسانية عبر العصور و حتى مع الثورة الصناعية في القرن التاسع عشر بروز و تطور تقنية من التقنيات بالشكل و السرعة التي عرفتها تقنية المعلومات. لقد غزت وسائلها و أجهزتها مختلف النشاطات والقطاعات، مؤدية إلى اكتشافات وتطبيقات لها تدخلها العميق على مختلف جوانب حياة الإنسان المعاصر مؤثرة جذريا في الكيان المادي و المعنوي والفكري للحضارة المعاصرة (مثل: البيولوجيا الجزئية، و هندسة الجينات، و استخدام الفضاء، و المواد المختلفة أو المركبة...)، و في المجال الموسيقي أدخل هذا التطور السريع في تقنيات الإلكترونية الصغيرة تحولات شملت مختلف الجوانب النظرية و التطبيقية فتوالت الاختراعات و تعددت الاتجاهات كالموسيقى العفوية، والطبيعية ، والإلكترونية، و الإلكتروأكوستيكية.. إلى موسيقى مخلف الصوت (السنتتايزر) والحاسوب (كومبيوتر).. علاوة على اتجاهات أخرى البعض منها انحرف إلى التجريب الصارخ غير المتعقل فظهرت موسيقى الأحياء (بيو موسيقى/Bio-music) أو حركة تدمير الموسيقى (أنتي موسيقي/ Anti-music).. هذا إلى جانب الاحتكاك المتزايد بعالم الأصوات التحسمعية والفوقسمعية (infea et ultra sons) واستغلالها في عديد المجالات العلمية والتجريبية. أمام هذه الموجة العارمة تعالت الأصوات بين متفائل بحلول عهد جديد واعد و بين متشائم محذر من الآثار المدمرة لهذه القفزة التقنية على العالم و خاصة المجتمعات النامية التي يخشى أن يؤول مصيرها إلى مزيد من التبعية و تأصيل الخلل في الفارق بينها وبين العالم المصنع.. فالفرق أصبح اليوم بين «من يعرف ومن لا يعرف» وليس بين «من يملك ومن لا يملك». والحديث يتمحور حول كيفية «تسخير العلم و الثقافة في خدمة التنمية» وعلى ضرورة الذكاء الاجتماعي و أهميته في تنمية الشعوب. لذلك صارت للمعلومات أهمية قصوى في شبكة الاتصال بين الأفراد و المجتمعات الدولية، فالحصول على المعلومات و التحكم فيها يمكن من تحليل المواقف وايجاد الحلول المناسبة و اتخاذ القرارات السليمة .



السيدة أم كلثوم والموسيقار عبد الوهاب رمز الغناء العربي

و علينا أن نتساءل: هل ستبقى البلدان النامية تحاول حل مشاكلها التنموية من خلال الدخول في صناعات تقليدية تجعلها أكثر اعتمادا على الدول الصناعية، أم تغامر بابتكار وصفة أو وصفات جديدة لها تتخطى بها الإحباطات التي عانتها عندما سعت إلى اللحاق بالدول الأكثر تقدما صناعيا؟ فالسؤال المطروح اليوم في العالم بأسره، لم يعد: هل ندخل عصر الحواسب و مجتمع المعلومات، أم لا؟ إذ إن هذا صار واقعا فعليا لا مناص منه. إنما الطرح الحاسم الآن هو متى؟ وكيف؟ فالمعلومات أضحت أكثر من أي وقت مضى، موردا ومصدرا قويا في الخير و الشر .. لقد بات من الضروري فهم حقيقة القوى الكامنة وراء إدخال تقنيات جديدة وبالذات تفاعلاتها مع تغيير أنماط تقسيم العمل الدولي: من الذي يطور هذه التقنيات؟ و مع من؟ ولماذا؟ و لمصلحة من؟ فالتحدي يكمن أساسا في الوعي الكامل بالأبعاد الحقيقية لهذه المسائل وفي الفهم الصحيح للتقنيات الحديثة والقدرة على استغلالها وتكييفها بما يساعد على تحقيق كل ما تحمل في طياتها من الفرص الواعدة، وعلى تلافي كل ما يمكن أن تسببه من مخاطر و سلبيات. ربما كان هذا من قبيل الحلم، خاصة إذا ما اعتبرنا جسامة العراقيل المتعمدة التي يضعها العالم الصناعي. فبقدر ما يسعى النظام العالمي الجديد - باسم الديمقراطية وحقوق الإنسان - إلى توفير المعرفة و تيسير حرية التنقل و التفتح على العالم لكل مواطني الدول التي صارت تنعت بالكبرى أو الغنية و تلك التي تدخل ضمن تكتلاتها، نراها تجتهد انطلاقا من المبادئ نفسها، في تضييقها بل ونفيها عندما يتعلق الأمر بمواطني بقية شعوب العالم و التي في المقابل، صارت أبواب بلدانها مفتوحة على مصراعيها و مواردها وخبرتها تستباح بأيسر الطرق. الأمثلة عديدة و معروفة لدى الجميع... أمام هذا الوضع علينا أن نتخيل معاناة الطالب والباحث المحلي في الحصول على المعلومات ومواكبة تطورات البحث العلمي، خاصة أن معظم المخطوطات والوثائق المتعلقة بتراثه (بما في ذلك الموسيقي)، قد نقلت إلى خزائن ومكتبات العواصم الغربية و الاطلاع عليها يقابل بضغوطات مادية ومعنوية جمة من بينها تأشيرة الدخول التي نادرا ما يوفق في الحصول عليه ◆



يتناول هذا الموقع الموسيقى العربية الكلاسيكية ومصادرها.

في البدء كانت الصورة وكانت العين وسيلة الإنسان الأولى للمعرفة، وكان الحلم الخيالي في الإمساك بصورة الأشياء كما هي دون عبث الفرشاة. حتى استطاع فيبيس الفرنسي في العام ١٨٢٢ التقاط الصورة الأولى والرسم بالضوء. بقية الحكاية يدركها الجميع، تطور متلاحق وسريع في التقنيات جعل كل شيء قابلا للتصوير مهما كان بعيدا أو مختفيا، فقط استخدم الأشعة المناسبة والفيلم المناسب ويمكنك أن تلتقط صورة في الظلام نفسه. لكن السؤال الذي يفرض نفسه الآن لماذا هذا الهوس الإنساني بالصورة؟

الكويت - عبد المنعم الباز

التصوير الفوتوغرافي... فن الرسم بالضوء

الوجود داخل صورة يعني البقاء في مداها الزمني الممتد والمجهول. فالصورة أولا وأخيرا هي الإمساك بشيء وتثبيته على قطعة من الورق، قد يكون هذا الشيء لحظة نادرة أو حائطا قديما أو اختراعا سريا. فأمام سطوة الزمن الذي يزيل الأشياء لا تجد الذاكرة تعويذة أفضل من الصورة.

هل يجعلنا هذا نفهم لماذا تبدو صور الانفجارات والألعاب النارية مثيرة للغاية وكذلك شعبية مشاهد التحطيم في الأفلام السينمائية، إن الأمر ليس مجرد ميول عدوانية مكبوتة، ولكن المتفرج يستشعر سعادة سرية لأنه أمسك بلحظة نهاية شيء ما، لحظة تأملها بتركيز ووعي لا يتاحان له في الحياة العادية.

كما أن تثمين الصور القديمة يوضح كيف تصبح الصورة إحدى قنوات الاتصال الرئيسة مع الماضي. والآن في ظل طوفان الصور التي تبثها قنوات التلفاز أصبح الواقع نفسه يبدو باهتا وبطيئا ومملا وباختصار لم يعد الواقع هو ما نقرأ به الصور التي نتلقاها وإنما انعكس الوضع فأصبحنا نقرأ الواقع من خلال عيون المصورين والمخرجين.

كثيرة جدا هي استخدامات التصوير الفوتوغرافي، في كل المجالات تقريبا من الطب حتى السياسة، لكن سأتحدث هنا عن الصورة كمؤثر نفسي وليس كموصل موضوعي لكمية ما بين المعرفة على الرغم من أن أي صورة تحتوي على كمية ما من المعرفة.

لنبحث أولا إمكانات الصورة كوسيلة اتصال جماهيرية. يرى مارشال ماكلوان أن الصورة الفوتوغرافية «وسيلة ساخنة» لأنها تمد حاسة واحدة من حواس الإنسان والبصر، إلى درجة عالية من الشدة ولا تترك له شيئا كثيرا كي يملأه أو يكمله، لذا لا تتطلب كثيرا من المشاركة» ويرى ويلسون هوكس أنه من الأفضل المزج بين الكلمات والصور فالكلمات تغطي المعلومة التي تنقلها الصورة، وتوضح الصورة أعماق الكلمة والأبعاد التي لا تقدر على الوصول إليها ومتى مزجا فإن تأثيرهما في متلقي الرسالة أفضل وأكبر من تأثير أي منهما منفردة وكلاهما تبرز هدف الاتصال وتدعمه وتعطي للرسالة الإعلامية تفسيرا مدعما ينساب إلى عقل متلقي الرسالة. ويفسر هذا التأثير المزدوج للصورة والكلمة على أن متلقي الرسالة ينظر إلى الصورة ثم يقرأ الكلمات المصاحبة فإن عينيه تعملان على إدراك حاسة البصر في أثناء النظر إلى الصورة ثم تتحول إلى أذن تستشعر وقع الكلمات وتمنح الصورة بعدا جديدا إلى أبعادها الأساسية.

ومن أوائل الذين أدركوا تأثير الصورة الفوتوغرافية، الرئيس الأمريكي جون كنيدي فقد أحاط نفسه بالمصورين كما لم يفعل رئيس آخر سبقه وكان يعطي لهم كل الوقت اللازم لالتقاط الصور، وابتكر لنفسه وبنفسه ظروفا ومواضع تصوير جماهيرية ووضع نفسه داخلها. ومن الطريف أن الذين استمعوا في المذياع لمناظرته مع المرشح المنافس «نيكسون»... تصوروا أن نيكسون هو الذي ربح في حين أدرك من شاهدوا المناظرة تلفزيونيا أن كنيدي هو الذي فاز بالمناظرة.

الصورة سواء في الصحافة أو التلفزيون تخلق انطباعا والكلمة هي التي تحدد إطار هذا الانطباع. فإذا شاهدت صورة لمظاهرة مثلا فإن انطباعك عنها سيختلف بالكلمات التي تحدد لمن ينتمي المشاركون في المظاهرة والشعارات المرفوعة بها، وكثير ما تنبهنا الكلمات إلى تفاصيل مهمة في الصورة كتاريخ ولحظة التقاطها أو استثنائية الحدث الذي تمثله كتسيير رحلات بالأتوبيس مثلا بين الهند وباكستان لأول مرة.

إلا أن بعض الصور تنتصر على أي كلمات كصور ضحايا الحروب والمجاعات. لهذا فإن أحد الانحيازات الإعلامية الصامتة تتمثل في «المساحة التصويرية التي تغطي الموضوعات والأشخاص».

صور الرئيس جمال عبدالناصر مثلا نجدها قليلة الحضور في الصحف القومية المصرية وفي قنوات التلفزيون، ومشاكل كثيرة مسموح فقط بـ «الحديث» عنها، وليس «تصويرها» وبينما نجد حرية نسبية في مجال الصحافة نرى رقابة صارمة في السينما في المجال السياسي. والأكثر الأهمية في هذا الموضوع هو مدى سيطرتنا على الصور الإعلامية وامتلاكنا لها.

وجزء كبير من الهيمنة السيكولوجية للولايات المتحدة على العالم، يأتي من غزارة إنتاجها السينمائي والتلفزيوني الذي يروج لنمط الحياة الأمريكي وثقافة الكاوبوي وبينما نجد دول أوروبا تتوقف وتعترض في اتفاقيات الجات على مبدأ إزالة القيود التجارية في الوسائط الثقافية، فإن دول العالم الثالث استسلمت للجلوس في مقعد المتلقي لإرسال الغرب.

نعود إلى الصورة الفنية التي لا تحتاج إلى كلمات لأنها تتجاوز موضوعها، الصورة التي نقف كي نصغي إليها. منذ البداية كان هناك - وربما لا يزال - اعتقاد سائد بأن المصور فنان أقل من الرسام لاعتبارات عدة:

١- إن التصوير الضوئي فن محدد للغاية لأن القوى الحقيقية للانتقاء والرفض محدودة للغاية ومسورة بأسوار ثابتة وحدود ضيقة.

٢- إن الرسام التشكيلي يمزج بين الموجود والغائب وبين المحدود واللامحدود ومن هنا يكمن سحر وجمال الفن التشكيلي.

> أمام سطوة الزمن، لا تجد الذاكرة أفضل من الصورة «للإمساك بأي شيء» وتثبيته على الورق

٣- إن الفوتوغرافي يشعر في قرارة نفسه أنه فنان من درجة أقل من الرسام والفنان التشكيلي لأن الرسم أقل قيودا في إظهار اللمسة المباشرة لليد الإنسانية التي تعطيه سحرا خاصا.

في الواقع إن التصوير الفوتوغرافي هو الذي حفز الفنانين التشكيليين على إظهار قدراتهم الخيالية عبر الطرائق الحديثة للسريالية والتجريدية هربا من منافسة الكاميرا التي تتفوق في التقاط كل تفاصيل الواقع.

و على الرغم من أن إمكانات التصوير الحديثة سواء قبل التصوير أو في أثناء طبع الصورة تكاد تكون غير نهائية بشكل يحطم الاعتبارات السابقة فإنني سأتحدث عن الصورة التي تُلتقط دون حيل فنية أو إمكانات خاصة معقدة، باعتبارها هي التحدي الحقيقي للمصور الفنان.

فهذه الصور الواقعية تحمل إمكانات تعبيرية لا يكتشفها ويخرجها لنا سوى فنان حقيقي وهذا أصعب من «صنع» صورة فنية من العدم.

مثلا لو جلس أحد الرسامين لرسم البحر سيختار مجموعة من الألوان المتناسقة والزاوية المناسبة وسيحرص على منح نسبة معينة من اللوحة للسماء وأخرى للبحر وثالثة للرمال، وربما يرسم بعض البشر كبقع صغيرة فوق الرمال.

قد يرسم هذه اللوحة في يوم أو شهر أو سنة، يراها ويعيد تأملها وتحسينها حتى يرضى عنها. أما المصور فهو يحمل الكاميرا و«فجأة ينظر فيرى» لوحة حية داخل الطبيعة، لوحة لا ينقصها إلا إطار يصنعه لها.

ولنعترف هنا أن المصور مهما كانت خبرته كبيرة لا يعرف بدقة كيف ستبدو الصورة تماما لحظة الطبع، ولا يكون متأكدا بالضبط أن زاوية معينة أو إضاءة خاصة هي الأفضل، لذا يتم تصوير الموضوع عادة صورا عدة من زوايا مختلفة أو بطرق مختلفة ثم يُقارن بين الصور المختلفة لاختيار أفضلها لتكبيرها أو ترويجها.

إن السؤال الذي يراود المصور قبل التصوير هو السؤال نفسه الذي يراود أي فنان، ما التأثير الذي أريد التعبير عنه؟ وكيف؟ وهذا التأثر لا يكفي لاكتشافه تعلم آليات التصوير وتقنياته وشراء معداته ولكن المعرفة الإنسانية العميقة هي الأساس.

التصوير فن يجيد البوح لأنه يجيد الإصغاء، يقول أحد المصورين «ايف بونفوا»: كثيرا ما نتساءل أمام صور فوتوغرافية معينة: ما الذي فعله المصور حتى استطاع الاقتراب إلى هذا الحد دون أن يكتشفه أحد؟ بأي خطوات صامتة استطاع أن يقترب من ذلك العصفور الرائع الذي حط على فرع الشجرة برهة قصيرة؟

والجواب عن تلك الأسئلة هو أن هذه الخطوات لا تطأ الأرض وإنما يخطوها المصور داخل نفسه أولا، ففي داخل النفس تقع أحداث الحدس والإدراك فوق الحسي التي تعد أفضل العناصر في فن يفترض لأول وهلة أنه لا يعنى إلا بظاهر الأشياء. إن مجال العلاقة بين المرء ونفسه هو المجال الذي ينبغي له فيه ألا يحدث من الأصوات ما ينفر الرؤية أو بوادر الرؤية.

يبدأ الإبداع عادة برغبة ما تراود المبدع، شيء غير محدد يأكله ويطالبه بتجسيده في لوحة أو قصيدة أو لحن، فكيف تبدأ الصورة الفوتوغرافية الفنية؟!

إنها تبدأ بالرحيل، الرحيل إلى الأشياء وفيها واكتشاف امتداد الذات الإنسانية خلالها.

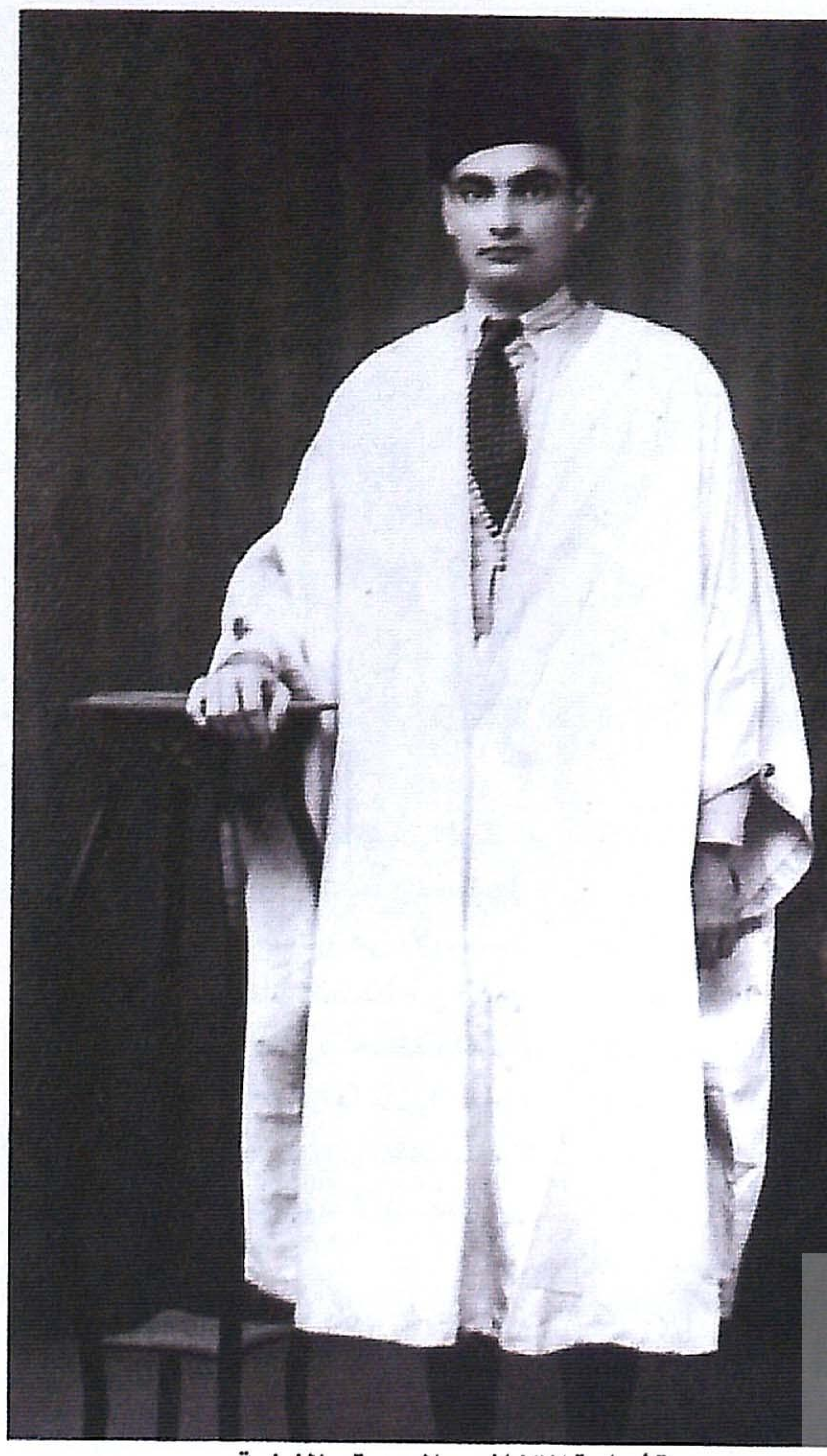
لا يصح أن تحمل كاميرا وعيناك مشغولتان بمطبات الطريق فقط. الطقس الأساسي للتصوير هو الاستعداد للدهشة، الدهشة من منظر موجود أو منظر ممكن، نهم العين الراغبة دائما في المزيد وقدرتها على التنقل من الطفولة إلى الأمومة.

أن تخرج للتصوير مثل أن تخرج للصيد أو أن تخرج للتأمل، المهم في كل الأحوال أن تخرج، تخرج من الرؤية الوظيفية للأشياء إلى الرؤية الجمالية وربما إلى الرؤية الرؤيا.

وحتى الصور الصعبة التي تتطلب الترقب والانتظار (كصورة طائرة مثلا يمر أمام قرص الشمس الغاربة) فهي تقتنص بشغف الرحالة الباحثين عن كنز قديم.

لكن كل هذا يقتضي تدريبا وتعليما بعكس ما يتصور الكثيرون. الرؤية فن حقيقي ومجهود حقيقي وإبداع حقيقي. والنظرة الجديدة للعالم تعني بداية توازن جديد. وهناك ما يسمى «أمية بصرية جمالية» يحيطنا بها تعود القبح حولنا في الشوارع وعشوائية الطرز المعمارية وأكوام القمامة أحيانا.

يقول جون هيدجكو في كتابه «التصوير الضوئي»: بالزيادة المستمرة في المعلومات يمكنك أن ترى صورا أفضل وبالتالي يمكنك أن تنتج صورا أفضل، وعندما يُميز بين المهم والأهم وعندما نعرف لماذا تبعث فينا العناصر شعورا أفضل من الفوضى. بتعلم تحليل عناصر الصنور وبمراقبة دور كل عنصر في أي تشكيلات وبتنسيقه بشكل يبرز العنصر المراد الإشارة إليه، تصبح صورك مقنعة وذات طابع شخصي. إن المصور الذي يلتقط الصور دون تفكير لا يمكنه أبدا أن يطور نفسه وفنه ضمن هذه الميزات الواسعة المتاحة له ◆


مجموعة أسامة القفاش - الصورة.. النخبة

الصورة الفوتوغرافية ذاكرة حية ومتجددة لتاريخ الشعوب وثقافتهم، فلا يمكن قراءة تاريخ شعب ما أو التعرف على ثقافته وتقاليده من دون العودة إلى ذاكرته الفوتوغرافية فهي وثيقة تاريخية وثقافية واجتماعية لا تقل في أهميتها عن النص المكتوب؛ خاصة فيما يتصل باللحظات التاريخية الحاسمة والفاصلة في حياة الشعوب والناس؛ لأنها الأقدر على تثبيت اللحظة التاريخية والاحتفاظ بها ونقل تفاصيلها كاملة أو البوح بكل أسرارها.

على الرغم من هذه الأهمية ظلت الصورة الفوتوغرافية على الهامش في الحياة الثقافية العربية ولم تأخذ مكانها في المتن، إذ لم يتأسس تيار للوعي بأهمية الصورة الفوتوغرافية في الذاكرة الثقافية والتاريخية العربية على الرغم من أن عمرها في العالم العربي قد تجاوز قرنا ونصف القرن من الزمان حيث نُفذت أول صورة فوتوغرافية في مصر العام ١٨٤٣ م.

حسام تمام - مصر

التراث الفوتوغرافي العربي:

ذاكرة تاريخية وثقافية تجسد تحول المجتمع العربي نحو الحداثة

أكرم زعتري، فؤاد الخوري، سامر معضاد، وليد رعد، وزينة عريضة، مجموعة من الشباب اللبناني تنبهوا لأهمية التراث الفوتوغرافي كجزء من الذاكرة العربية يتعرض للتلف والضياع، فتبنوا أول مبادرة «أهلية» لحفظ الذاكرة الفوتوغرافية العربية، وقاموا بتأسيس «المؤسسة العربية للصورة» كأول مؤسسة عربية متخصصة في البحث عن التراث الفوتوغرافي في المنطقة - الذي يمتد عمره إلى أكثر من قرن ونصف القرن - وجمعه وإتاحته للجمهور والباحثين من خلال المعارض والمتاحف وقاعات العرض المختلفة بما يتيح إمكان استكشاف قيمة الصورة الفوتوغرافية ومدى تأثيرها في الثقافة والوعي والذاكرة العربية وقدرتها على تجسيد حركة المجتمع العربي نحو النهضة في القرنين التاسع عشر والعشرين، وبما يسهم أيضا في تأسيس تيار للوعي البصري والفوتوغرافي لدى الجمهور والنخبة العربية على السواء.

«المؤسسة العربية للصورة» التي تأسست للحفاظ على التراث العربي المصور أنشئت كجمعية أهلية عربية في بيروت العام ١٩٩٦ بالتعاون مع متحف الإليزيه في مدينة لوزان بسويسرا حددت أهدافها في: فهرسة المجموعات الفوتوغرافية الخاصة بالأشخاص أو المؤسسات في الفترة ما بين العامين ١٨٤٠ - ١٩٢٠، وتجميع الصور التي تجسد مراحل تحول المجتمع العربي ما بين العامين ١٩٢٠ - ١٩٧٠، وإنتاج عدد من المشروعات الفوتوغرافية التي تعكس الحضارة العربية منذ العام ١٩٧٠ إلى الوقت الحالي. وقد نجحت فعلا في تجميع عدد من المجموعات الخاصة والعامة «النادرة» والتي تنتمي للمرحلة الأولى مثل مجموعات فؤاد دباس (في لبنان)، وبوخيه (في سوريا)، وشارل هنري ڤاڤرود (في مصر) وبدر الحاج، والشادرجي (في العراق)، ومعهد الدراسات الفلسطينية، والبنك الشعبي في المغرب ... وغيرها من أقدم وأهم مجموعات الصور الفوتوغرافية التي يعود تاريخ بعضها إلى أكثر من مائة عام، كما نجحت أيضا في تجميع عدد من المجموعات التي تنتمي إلى المرحلة الثانية (١٩٢٠ - ١٩٧٠) من خلال المصورين المحترفين والعائلات الكبرى والأفراد المعروفين باهتمامهم بالتصوير أو اقتناء الصور الفوتوغرافية والاحتفاظ بها.

وتتنوع هذه المجموعات من عدد من البلدان أهمها: فلسطين ولبنان وسوريا والأردن والعراق ومصر وتونس والمغرب .. وتغطي مساحات زمنية تمثل نحو قرن من الزمان (ما بين ١٨٤٠ إلى ١٩٤٠) وهي الحقبة التي تزامنت مع ازدهار من التصوير الفوتوغرافي الذي قام بدور بارز في إطار حركة النهضة بحيث يمكن أن تمثل هذه المجموعات وثائق مرجعية حول عدد كبير من موضوعات النهضة العربية مثل السينما والموسيقا والأدب والصحافة .. إلخ.

> "حاول البعض حل إشكالية الصدام بين الصورة وبعض القيم الدينية السائدة، بالإصرار على ألا تتصور المرأة متبرجة إلا في البيت، وأن تقوم بالتصوير امرأة"

وأول ما تكشفه هذه المجموعات الفوتوغرافية هو كيفية تعامل المجتمع العربي مع الحداثة وحركة انتقاله لها. فهذه المجموعات (وتحديدا مجموعات الصور الأبيض والأسود قبل ظهور الصورة الملونة) تسيطر عليها فكرة الحداثة وقيمها وتعكس كيف تعامل المجتمع العربي معها. وهو ما ذكر بعض جوانبه أكرم زعتري في الكتاب الذي أصدره بعنوان «المركبة .. تصوير لحظات الانتقال والتحول في مجتمع الحداثة» وقدم من خلاله قراءة في بعض هذه المجموعات كما يظهر ذلك من هيئة الصورة ومن تعليقات أصحابها عليها خاصة إذا كانوا مصورين محترمين أو على دراسة وإلمام كافيين بالثقافة الفوتوغرافية.

فبعض هذه المجموعات تكشف كيف استقبل الناس الصورة الفوتوغرافية وكيف تعاملوا معها والمنطق الذي كان يحكم رؤيتهم للصورة ولعمل المصور الفوتوغرافي، فكما يذكر المصور اللبناني الجوال شفيق السوسي في تعليقه على مجموعته التي تعود إلى سنة ١٩٤٩، كان الناس يعتقدون أن المصور هو الذي يصنع الصورة ويقوم بتشكيلها على النحو الذي يريده، لذلك كان كثيرا ما يعترض بعض زبائنه على صورهم فتشكو بعض النساء من أنهن تبدون في الصورة أكبر سنا مما هن عليه فعلا، أو تأتي أخرى لصورة ابنها تريد طباعتها مرة أخرى بحيث «يظهر فيها من الوجه وليس القفا»! .. بل تكرر أن يشكو أحد الزبائن من أنه - أي المصور - لم يحسن صناعة الصورة فاستبدل بأذني ابنه أذني زبون آخر!، حتى أن أحدهم ساءه أن يجد عينيه مغمضتين في الصورة (وهو ما يحدث من تأثير النور المفاجئ) فاتهمه بأنه مسح الوجه بطريق الخطأ عند تحميض «النيجاتيف» فأغمض عينيه!!.. والكل يشكو ويتهم المصور كما لو كان المصور هو الذي يخلق الصورة وفاته أن يضيف إليها مركبا!.

كما تنقل هذه المجموعات جانبا مهما من الجدل الذي شاع في بداية دخول الصورة الفوتوغرافية في المجتمع العربي وقتها حول شرعية التصوير الفوتوغرافي من الناحية الدينية، بعضا من هذا الجدل ينقله هاشم المدني المصور المتجول من صيدا بلبنان في شكل تعليمات على مجموعته الفوتوغرافية التي تعود إلى العام ١٩٤٩، فقد كان كثير من زبائنه يتصورون عنده من دون علم أهليهم بسبب ما يثار من جدل ديني حول

الشاعر سعيد عقل وصورة باقية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصور الفوتوغرافية، وكان والده الشيخ محمد المدني أحد شيوخ عصره القلائل الذين أباحوا التصوير الفوتوغرافي ولم يروا فيه حرمة ككثير من معاصريه، وكان بعض زبائن هاشم المدني يصر إذا دعته الضرورة إلى تصوير زوجته أو إحدى بناته على أن تتصور بالنقاب الذي يستر كل وجهها! ويبدو أن هاجس الخوف من الوقوع في المحظور الشرعي كانت تزيده بعض التقاليد التي كانت سائدة فيما يخص المرأة: لذلك فقد كان هناك كثير من الزبائن ممن هم أكثر تقبلا لفكرة التصوير يصرون على الحصول على «نيجاتيف» الصور الخاصة بزوجاتهم أو قريباتهم ويتعاملون معه كجزء من الأسرار العائلية التي لا يجوز أن تبقى بحوزة من هم خارج العائلة حتى ولو كان المصور الفوتوغرافي نفسه!

بعض هذه المجموعات ينقل كيف حاول البعض حل إشكالية الصدام بين منتجات الحداثة (الصورة) وبعض القيم الدينية أو الثقافية السائدة بالإصرار على ألا تتصور المرأة متبرجة إلا في البيت وليس في الأستديو وأن يقوم بالتصوير امرأة! وهو ما أدخل المرأة مبكرا في مجال التصوير الفوتوغرافي الحديث وقتها والغريب على طبيعتها ونوعية المهن التي كان يمكنها احترامها في هذا العصر.

وتعكس المجموعات الفوتوغرافية من خلال تطورها التاريخي كيف استوعب المجتمع العربي قيم الحداثة الغربية وعلى رأسها التحرر حيث تكشف عن انتقال المرأة العربية من مرحلة الإصرار على ارتداء الحجاب في الصورة الفوتوغرافية حتى عند ركوب السيارة، إلى رفع الحجاب تدريجيا واتباع الأذواق والموضوعات الأوروبية في الملابس.

والمجموعات الفوتوغرافية التي تعود إلى ما قبل العام ١٩٤٠ تكشف عن سيطرة فكرة الحداثة على الصورة العربية ومن ثم على حركة المجتمع العربي في هذه المرحلة التاريخية، فالصورة فيها مسكونة بفكرة الانتقال من مكان إلى آخر ومفتونة بالسرعة يظهر ذلك في معظم هذه المجموعات التي تزخر بالصورة الجماعية لوسائل النقل الحديثة على اختلافها وتطورها، وما يبدو فيها من حرص أصحابها على التصوير مع أحدث مركبات السير والسفر بموديلاتها المختلفة وأكثرها «سرعة» كذلك. لا يقتصر ذلك على الصور الفوتوغرافية المأخوذة خارج الأستديو بل وينطبق أيضا على الصورة داخل الأستديو أيضا إذ يبدو فيها الافتتان البالغ بالسرعة والانتقال إذ لا تخلو هذه المجموعات من صور في الأستديو تجسد لوحة خشبية لها فتحة أو أكثر للرأس ليظهر منها صاحب الصورة، وترسم على اللوحة الخشبية هذه وسائل النقل المعروفة على اختلافها وتطورها: جمل، حصان، سفينة، لانش بحري، طائرة، سيارة .. إلخ وهو ما يجسد افتتانا بوسائل المواصلات خاصة الحديثة منها، ويعكس تعلق المجتمع بقيمة الانتقال السريع والمستمر من مكان إلى آخر، وهي إحدى قيم الحداثة التي كان يعيشها المجتمع العربي في هذه المرحلة.

.. هناك أيضا بعض المجموعات الفوتوغرافية التي تعكس حالة «الولع» برصد دخول المنتج الحداثي للمجتمع العربي والاحتفاظ بلحظاته التاريخية وما تعكسه من «انبهار» و «افتتان» به كما هي الحال في المجموعة الفوتوغرافية الخاصة بفؤاد حلمي أحد أشهر المصورين المصريين الهواة والذي حرص على تصوير لقطات من بعض الأغاني والبرامج التلفزيونية عند بدء الإرسال التلفزيوني في مصر كمحاولة للاحتفاظ بهذه اللحظات التاريخية وتجميدها كما هي. هناك أيضا مجموعات فوتوغرافية تحمل قيمة تاريخية تقترب من أن تصبح بسببها بمنزلة الوثيقة التاريخية التي تؤرخ لصراعات مصيرية ما زال لها تأثيرها الفاعل في حركة المجتمع العربي كالصراع العربي الصهيوني، وهو ما يظهر في مجموعة سامية محمود التي تتضمن صورا لبيت عبدالرحمن التاجي في وادي حنين بالرملة في فلسطين والذي يعتبر عمره من عمر هذا الصراع الذي تبدأ مقدماته في عشرينيات هذا القرن.

.. هناك كذلك مجموعات أخرى تتجاوز نقل تفاصيل بعض العادات والتقاليد التي كانت سائدة وقت تصويرها، لتنقل لنا كيف أن دخول التصوير الفوتوغرافي أفرز تقاليد وطقوسا خاصة بعملية التصوير نفسها كما هي الحال في أعراس البيوتات الكبرى بالشام في أوائل هذا القرن حيث ابتدعت العائلات طقسا خاصا بالصورة الفوتوغرافية في الأعراس يقوم فيه أهل العروس بتصويرها بكل ملابس العرس التي قد تصل أحيانا إلى سبعة فساتين تقوم العروس بارتدائها واحدا تلو الآخر من أجل التقاط الصور الفوتوغرافية لها بملابس العرس في باحة المنزل.

وبشكل عام يمكن تصنيف المجموعات الفوتوغرافية التي جُمعت إلى قسمين مختلفين كل منهما يمثل مرحلة تاريخية مستقلة في تاريخ وتطور الصورة الفوتوغرافية بل وفي تاريخ وتطور حركة المجتمع العربي أيضا، والفيصل بينهما هو الانتقال من مرحلة الصورة الأبيض والأسود إلى مرحلة الصورة الملونة، وهو ما تواكب زمنيا مع التطور السياسي والاجتماعي الذي حدث في المنطقة بتتابع دور الدولة العربية المستقبلة وهو ما ترك أثرا بالغا في حركة المجتمع العربي انعكس بدوره على تراثه الفوتوغرافي.

الانتقال والسرعة من داخل الاستديو

فقد صاحب ظهور الدولة تغيرات سياسية واجتماعية انعكست على الصورة الفوتوغرافية التي يمكن أن تكون - من دون مبالغة - أكثر الوثائق تجسيدا لهذه التغيرات التي كان أهمها ظهور المواطنة ونمو الطبقة المتوسطة وتزايد الإمكانات المتاحة للمواطن العربي بما فيها قوته الشرائية وظهور المشروع السياسي بما يستدعيه من إصدار بطاقات الهوية وجوازات السفر ومن ثم الحاجة إلى الصورة الفوتوغرافية أكثر كجزء من التغيرات الحادثة ويمكن القول إن الصورة الفوتوغرافية منذ دخولها العالم العربي وإلى منتصف القرن العشرين مع ظهور الدولة المستقلة كانت صورة «حداثية» تجسد حركة مجتمع يتحول نحو الحداثة.. فهي صورة «نخبوية» ليست متاحة أو ميسرة لكل فئات المجتمع وإنما تقتصر على فئة بعينها غالبا ما تمثل الشرائح العليا في المجتمع وهي أيضا ليست صورة «حياتية» وإنما أقرب إلى المناسباتية أو «المتحفية» حيث تأخذ وضعا معينا تحتشد فيه كل مواصفات العظمة والأبهة والاستعداد فيما يشبه «الطقس»!.. كما تحمل قدرا كبيرا من «الخصوصية» حيث يحرص صاحبها على ارتداء أرقى الملابس وأفضلها أو على الأقل ارتداء الملابس التي تحمل طابع المناسبة أو تنتقل شخصيته (الوظيفة أو المكانة الاجتماعية) مثل الزي الوطني العسكري أو أي الأفندية أو الباشاوات أو الطلاب.. إلخ. وغالبا ما كانت الصورة الفوتوغرافية تؤخذ في مناسبات أو ظروف محددة خالية من «الحياتية»: في الأعياد .. في حفلات التخرج، مناسبات الزفاف والمناسبات العامة.. في أماكن الدراسة أو العمل.. مع الأقارب والأصدقاء أو مع الشخصيات العامة المرموقة.. وكلها احتفاظ وتجميد للحظة تاريخية في صورة تحمل مزيجا من النخبوية والخصوصية والمناسباتية، وتعطي إحساسا بالأسطورية لا يأتي فقط من طبيعة الإحساس بالماضي، وإنما يأتي أيضا من «السحر» الذي كان يضيفه الأبيض والأسود على الصورة ليس في أذهان العوام بل عند الفوتوغرافيين أنفسهم الذي يرون في تصوير الأبيض والأسود «فنا» و «سحرا» تخلو منه الصورة الملونة التي جاءت لتؤسس لمرحلة أخرى في تاريخ ليس الصورة الفوتوغرافية فحسب وإنما في تاريخ حركة المجتمع العربي أيضا وهي مرحلة أساسها، الإتاحة والوفرة والشعبوية والحياتية.

> الصورة الفوتوغرافية قبل العام ١٩٤٠ تكشف عن سيطرة فكرة الحداثة على الصورة العربية، فالصورة فيها مفتونة بالسرعة وبفكرة الانتقال من مكان إلى آخر

فالصورة الملونة التي واكبت ظهور الدولة العربية المستقبلة لم تعد حكرا على فئة أو طبقة بعينها من المجتمع بل هي متاحة للمجتمع وبوفرها أتاحتها التغيرات التي لحقت بالمجتمع العربي وجعلت الصورة جزءا من مشروعه السياسي والاجتماعي، وهو ما زاد من الحاجة إلى الصورة وعمّق من وجودها في المجتمع كما لم تعد الصورة الفوتوغرافية أسيرة المناسبات، وإنما صارت أكثر «حياتية».. تنقل الحياة البسيطة اليومية كما هي بأدق تفصيلاتها ودون احتشاد أو تهيئة واستعداد وصار بإمكانها الاحتفاظ بالمشهد الحياتي اليومي - كاللحظة التاريخية تماما - كما هو، ولكن في شكل حياتي شعبوي بعيدا عن النمط «المتحفي» الذي كانت عليه، وجاءت الألوان لتؤكد «حياتية» هذه الصور والمشاهد وواقعيتها ◆

سلوى حجازي على شاشة التلفزيون - من مجموعة فواد حلمي

http://foto. chemie. unibas.ch/

موقع بجامعة بازل في سويسرا، يحتوي على معلومات عن علوم التصوير والتكبير، للصور الملونة والأبيض والأسود وكذلك فن التصوير في الأفلام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو الحاضر بيننا رغم الرحيل، والمطل علينا بصوته وموسيقاه رغم الغياب.. حياته صاخبة وملونة مثل البحر الذي بدأ منه الغناء، ففي المسافة الفاصلة بين ضوء القمر وزرقة مياه الخليج، كانت عيناه تسبحان في الفضاء، وهو فوق ظهر مركب في عرض البحر، يغني للصيادين وهو طفل صغير، بعد أن أجاد العزف على العود وحفظ أغاني الخماري والعرضة والسامري، ليحافظ على التراث الغنائى الكويتي من الاندثار.

د. بندر عبيد - الكويت

حافظ على التراث الغنائي من الاندثار

عوض دوخي.. ذاكرة الأغنية الكويتية والخليجية

عوض دوخي يعزف ويغني

أسماء قليلة تلك التي يكتب لها أن تحفر حضورها وبقاءها في وجدان أي شعب من الشعوب، عوض الدوخي هو أحد أهم الأسماء الفنية التي حلقت في سماء الأغنية الكويتية والخليجية.

أتقن عوض دوخي العزف على آلة العود، وتفنن في ذلك، وقدم الأغنية البحرية بصوت شجي أدخلها لقلوب الملايين من سكان منطقة الخليج، مثلما كان له لونه الخاص في فن (الصوت، والخماري والسامري).

عوض دوخي حالة غنائية فنية متفردة جمعت بين جمال الصوت وإتقان العزف ورهافة الأداء إلى جانب الغوص في تراث مجتمع لتجسيد أفراحه وأتراحه.

تمر الأيام وتحل الذكرى حيث نتذكر الصوت العذب ذا الأحاسيس والترانيم الجميلة التي تنقلنا إلى أيام الغوص والسفر والبحر والماضي الجميل، حيث يعتبر هذا الصوت أنموذجا مشرفا للأغنية الكويتية ذات الأصالة والمعاصرة وذلك لمساهمته في انتشار الأغنية الكويتية على مستوى الوطن العربي، إنه صاحب أغاني (صوت السهارى)، (ألا يا صبا نجد)، (يابو فهد)، (الفجر نوّر يا سلام)، (يا ساهر الليل)، (يامن هواه)، (مستحيل)، (الغيره سبايب)، (طال الصدود)، (ياجميله)، (عذروب خلي)، وغيرها من الأغاني الجميلة التي مازال صداها يتردد في أسماعنا.

ولد عوض فرحان دوخي في منطقة شرق بمدينة الكويت العام ١٩٣٢ تقريبا ونشأ وترعرع فيها، ودرس في مدرسة النجاح، وفي العاشرة من عمره بدأ حب الفن عندما كان يستمع إلى الأغاني وخاصة الأصوات الكويتية والبحرينية في المقاهي بالإضافة إلى سماعه لأخيه الأكبر عبداللطيف الدوخي الذى كان نهاما ومطربا على السفن الكويتية وكذلك عازفا لآلة العودحيث بدأ عوض حب العود من أخيه الأكبر عبداللطيف، ثم انتقل عوض بعد هذه الفترة إلى (فريج الشيوخ) وتعرف على صديق اسمه سلطان أحمد فكانت بينهما جلسات فنية يتعلمون فيها العزف على آلة العود وحفظ الأغاني فاتفقا على شراء آلة عود خاصة بهما حيث تقاسما المبلغ فقررا شراء العود من شخص اسمه محمد فكان العود ليلة عند عوض وليلة عند صديقه سلطان، بالإضافة إلى أن عوض يتعلم من أخيه عبداللطيف الدوخي العزف وغناء الأصوات والأغاني البحرية وكذلك سماعه للفنانين الكويتيين الذين سبقوه حيث تغنوا بألحان وكلمات رائد الموسيقى الخليجية عامة والكويتية خاصة عبدالله الفرج حيث كان تلاميذه يرددون أغانيه مثل خالد البكر، يوسف البكر، إبراهيم بن يعقوب، محمد بن سمحان، عبداللطيف الكويتي، محمود الكويتي، عبدالله فضالة، بالإضافة إلى الفنانين من البحرين مثل محمد زويد، محمد بن فارس، ضاحي بن وليد وغيرهم. فكان عوض يستمع لكل هؤلاء من الفنانين وكذلك النهامة من أهل البحر مثل محمد العميري، حسين بن علي (أبو مطيع)، أبو زايد المرطة، راشد الجيماز، سعد العبكل، عبدالله الدويش، سعد بن شريده وغيرهم من النهامة وعازفي الطبل البحري. كان الدوخي يتردد على منزل الفنان الراحل أحمد الزنجباري الذي جعل من بيته ملتقى للفنانين الهواة آنذاك (١٩٤٥) تقريبا يلتقون فيه ويستمعون إلى الأغاني والاسطونات ويتعلمون العزف من بعضهم البعض ويناقشون الأمور الفنية، فكان من ضمن الهواة سعود الراشد، سلطان أحمد، فرج الفرج، يوسف دوخي وغيرهم فيتذكر عوض دوخي حيث يقول: « عندما كان عمري أربعة عشر عاما ركبت البحر على سفن الغوص مع النوخذة عبدالرحمن بن عثمان، اول مره كنت تبابا، وفي السنة التي تلتها عملت مع النوخذة علي بن خميس غواصا وكان معي أخي الأصغر يوسف دوخي تبابا، وكنت في أثناء هذه الرحلات أستمع إلى الفنون الكويتية البحرية وأغاني الأصوات من المطربين على السفينة فكنت أحفظ وأتعلم منهم فنون البحر وكذلك العزف على الطبل البحري».

ويتابع عوض حديثه: «في العام ١٩٤٧ تقريبا طلبني النوخذة يوسف بن يعقوب للسفر معه بحارا فقلت له أنا لست بحارا بل مطربا فنظر إليّ متعجبا من كلامي فقال النوخذة نسمعك تعزف وتغني أمام البحارة يوم الجمعة القادم فوافقت فورا، إلا أن الخجل كان يتملكني من مواجهة الجمهور وأي جمهور، كلهم بحارة ويعرفون الفنون البحرية وأغاني الأصوات فقررت مواجهة الموقف بإصرار وتحد فغنيت أمامهم صوت (يا غصين البان) مع العزف على آلة العود فوافق النوخذة وبحارته فورا وذهبت معهم في الرحلة كمطرب على السفينة.

عوض ويوسف دوخي

وفي العام ١٩٤٧ بعدما رجع عوض من رحلة الغوص، افتتحت في الكويت أول إذاعة تجريبية وكانت تبث داخل حدود مدينة الكويت فسجل عوض دوخي فيها، أول تسجيل له على الهواء أغنيته (صوت يشوقني برق) وكانت الإذاعة تسمى (إذاعة شيرين)، وتعتبر هذه المرحلة هي البداية الأولى للفنان الراحل عوض دوخي، واستمر عوض في عزفه وغنائه واستماعه للمزيد من ألوان الأغاني الكويتية والعربية، وخاصة أنه كان يعشق الفنان محمد بن فارس، وضاحي بن وليد من البحرين وبدأ يتأثر بالصوت البحريني في أدائه، كانت أغنيته المفضلة (صوت قريب الفرج يادافع الهم والعسر) وهي من كلمات وألحان الفنان الراحل عبدالله الفرج، ثم طوره محمد بن فارس وأبدع فيه. والصوت البحريني ما هو إلا تطوير رائع طوره فنانو البحرين عن مدرسة عبدالله الفرج الكويتية، حيث كان التطوير في الأداء، وسرعة الإيقاع، وكثرة الارتجالات في العزف والأداء، وقد نافس الصوت البحريني الصوت الكويتي فترة من الزمن حتى توقف عند الفنان الراحل محمد زويد، وبهذا يكون الفنان عوض دوخي عمل على مزج بين أداء الصوت الكويتي، والبحريني الأمر الذى نتج عنه تميز أداء عوض في غناء الصوت عن غيره من الفنانين. وفي لقاء مع عوض دوخي في مجلة عالم الفن مع الصحفي القدير صالح الغريب يقول عوض دوخي : «بحكم السن لم أتقابل مع الفنان الراحل ضاحي بن وليد، أما الفنان محمد بن فارس فأتذكر أنني رأيته مرة واحدة، كنت صغيرا في ذلك الوقت». أما عن الصوت البحريني فقال عوض دوخي:- «الصوت البحريني توقف عند الفنان محمد بن فارس، وضاحي بن وليد، ومحمد زويد، ولم يأت من بعدهم من يقوم بالحفاظ على تراث الصوت علما بأن الصوت البحريني امتداد للصوت الكويتي (الأصل) ، ومن هنا كان لزاما علي أن أقوم ببعض الواجب تجاه هذا التراث خوفا عليه من الضياع والاندثار».

ويعتبر عوض دوخي أحد أبرز من غنى الصوت في المدرسة الكويتية الحديثة وحول رأيه في الصوت الكويتي له اعتبارات كثيرة، ومن أقواله عن الصوت الكويتي: «الصوت الكويتي مدرسة خاصة تمثلت في أبي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأصوات الرائد والموسيقي الأول في الخليج عامة والكويت خاصة الفنان عبدالله الفرج وتلاميذه مثل خالد البكر، يوسف البكر، إبراهيم بن يعقوب، محمد بن سمحان، وجاء بعدهم عبدالله الفضالة، عبداللطيف الكويتي ومحمود الكويتي ثم جاء بعدهم سعود الراشد وأحمد الزنجباري ومازال الصوت الكويتي يواصل مسيرته إذ لاخوف على الصوت الكويتي من الضياع والاندثار.

كما تأثر عوض دوخي بأغاني السيدة أم كلثوم، وعبدالوهاب والسنباطي مع ملاحظة أنه لم يترك أصالته الفنية المتمثلة في عشقه وحبه للفنون الكويتية الأصيله عامةً حيث كان يذهب إلى الفرق الشعبية وخاصة فرقة بن حسين البحرية ليحفظ أغاني البحر ويشارك معهم في الغناء ويستزيد منهم في حفظ فنون البحر والنهمة، وعزف الطبل البحري ، بالإضافة إلى أنه كان يتردد على فرقة المرحومة الفنانة عودة المهنا أم الفنانين ويزورها في بيتها من دون مواعيد ليستمع ويحفظ منها أغاني الخماري وغيرها من الفنون الكويتية الأخرى. وفي العام ١٩٥٦ أنشئ مركز رعاية الفنون الشعبية الكويتية حيث أخذ المركز على عاتقه دعوة كل الفنانين الكويتيين والفرق الشعبية آنذاك وكان من ضمنهم الفنان الراحل عوض دوخي وذلك لتسجيل الأغاني الكويتية وحفظها من الضياع والاندثار وإمكان الاستفادة منها للأجيال اللحقة وفعلا سجل عوض دوخي وغيره من الفنانين الكويتيين الكثير من الأغاني والتي بقيت تراثا خالدا لنا مازلنا نستمع إليه ونستمتع لسماعه.

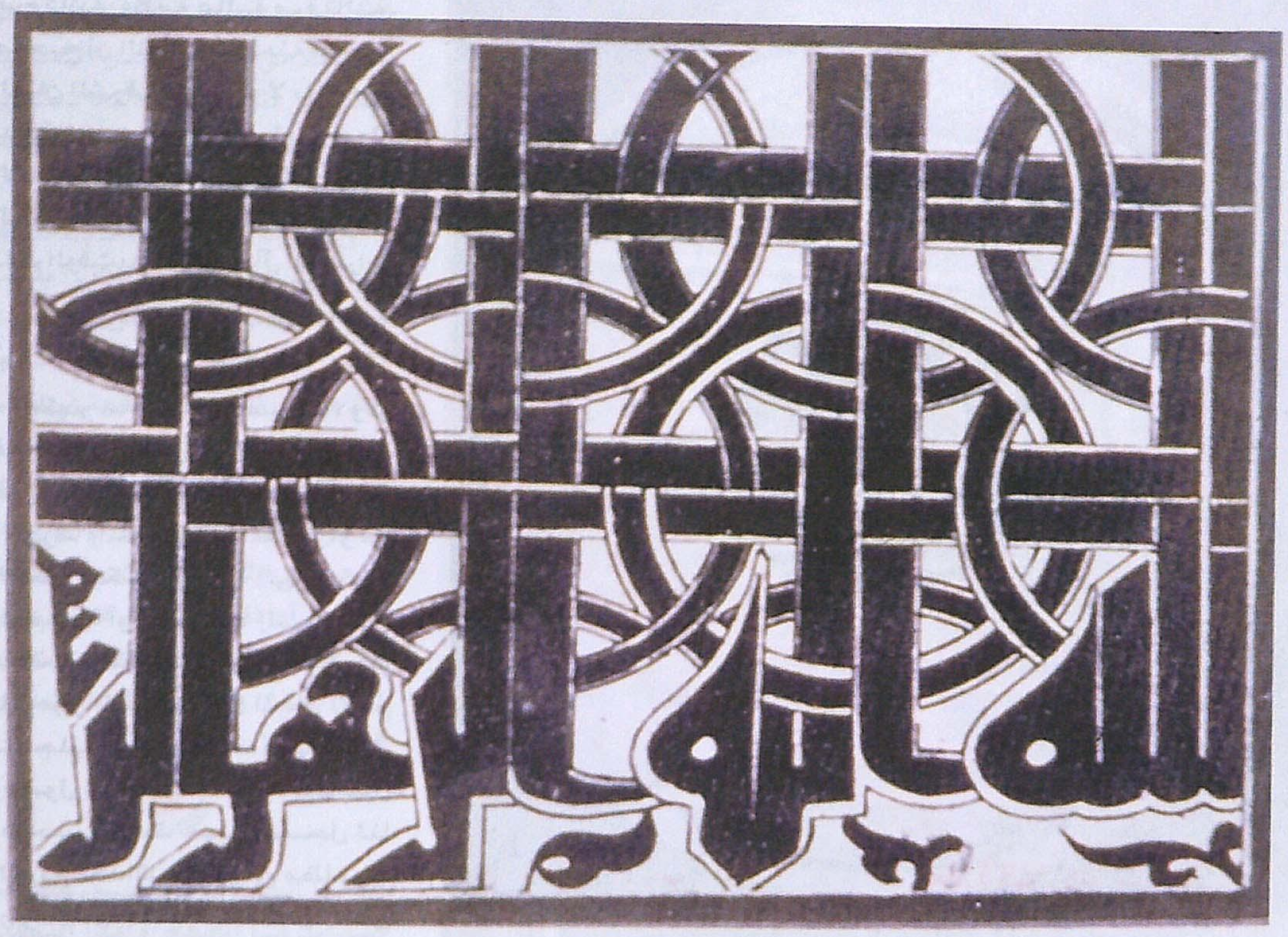
وفي العام ١٩٥٩ وبعد مجيء الفرقة الموسيقية للإذاعة كانت أول أعمال الفنان عوض دوخي التي سجلها صوت (يامن هواه) حيث كانت هذه الأغنية البداية الحقيقية لانطلاقة الفنان عوض دوخي وبعدها أخذ اسمه ينتشر ويشتهر كملحن ومطرب. وفي العام ١٩٦٠ سجل عوض أغنيته الرائعة صوت (ألا ياصبا نجد) من كلمات عبدالله الدمينة وهو شاعر قديم ومن ألحان الفنان الراحل أحمد الزنجباري حيث استخدم أحمد الزنجباري أسلوبا ونهجا جديدا وحديثا في الصياغة اللحنية للصوت الكويتي فأدخل عليه الفواصل الموسيقية، والصولوهات للآلات الفردية والسكتات الموسيقية والمقدمة الموسيقية وكل هذا بعزف فرقة موسيقية متكاملة العناصر فظهرت الأغنية بثوب جديد وأسلوب غنائي حديث شدا به عوض دوخي، وفي أعياد استقلال دولة الكويت تفاعل الفنان عوض دوخي مع المناسبة الوطنية وقدم أغنيته الشهيرة (الفجر نور ياسلام) (وسط القلوب) (ياكويتنا) وظلت هذه الأغاني تذاع كل يوم لمدة اربع سنوات تقريبا بناء على طلب أمير الكويت الراحل الشيخ عبدالله السالم الصباح.

"تأثر عوض دوخي بأم كلثوم وعبدالوهاب والسنباطي، لكنه لم يترك أصالته الفنية المتمثلة في عشقه وحبه للفنون الكويتية"

ثم قدم الكثير من الأغاني الوطنية مثل ايدي باسمك ياكويت، رايات الفرح، عادت الأفراح، قصر دسمان وغيرها.

كما أن لعوض الدوخي أغنية (باركوا ياحباب) والتي ما زالت تتردد حتى يومنا هذا حيث تعتبر من أشهر أغاني الأعياد العامة، فتجد أن أداء عوض دوخي في هذه الأغنية يشعرك بالفرح والسرور، ر بالإضافة إلى التطريب في اللحن، وبعد هذه الأغاني استمر عوض دوخي في تقديم الأغاني المختلفة من ألوان السامري ، الخماري ، العرضة، الفنون البحرية بأنواعها ، الصوت بأنواعه ، أغاني الطنبورة، الأغنية الخفيفة، والأغنية الطربية والقصائد المختلفة ..وتأثر بأغاني أم كلثوم وسجل الكثير منها بصوته حيث أضاف لها الهنك الكويتي مما أعطى لها المزيد من الجمال والروعة خاصة أن صوته يتميز بـ (بحة في صوته) لا توجد في غيره من الفنانين حيث ترك لنا الفنان عوض دوخي علامة بارزة في الأغنية الكويتية والخليجية والعربية، وما زالت الساحة الفنية الغنائية تفتقر إلى هذا الفنان المبدع حيث غيّبه الموت في ١٩٧٩/١٢/١٧م بعد صراع مع المرض ... رحمك الله يابو فهد ◆

"في العاشرة من عمره بدأ حبه للفن عندما كان يستمع إلى الأغاني الكويتية والبحرينية في المقاهي، بالإضافة إلى سماعه لأخيه الأكبر الذي كان نهاما وعازفا ومطربا على السفن الكويتية"



بسملة - كوفي هندسي مقرون برسم الدوائر ٥٤٩ هـ. تركيا - أيا صوفيا

أثار «الملتقى الأول للخطاطين العرب» الذي عقد الصيف الماضي في بيروت بدعوة من مؤسسة الزاهر، والذي ضمَّ أكثر من ثلاثين خطاطا وباحثا، العديد من الموضوعات المثيرة، سواء أكانت تتعلق بمدى حضور الخط العربي في الحياة المعاصرة، أم كانت تتعلق بمسألة الخط والتقنيات الحديثة. وعلى الرغم من المناقشات الجادة والأبحاث المعمقة التي طرحت في ندوات هذا الملتقى فإن أسئلة كثيرة تبقى مطروحة أمام الجميع. ذلك أنها، وفي جوهرها، تدور حول قضايا هي في صميم الحياة الثقافية والإبداعية للمجتمعات العربية والإسلامية. وفي الوقوف أمامها وقوف أمام أكثر الأسئلة إحراجا وأكثر الموضوعات صلة بمسألة الأصالة والحداثة في الفن.

هذه محاولة لقراءة أبعد من مظاهر الحاضر للوصول إلى معرفة أعمق لإبداعية الخط العربي كفن أصيل، وفن قادر على التجدد.

سمير الصايغ - لبنان

قراءة في أحوال الخط العربي

الحضور الغائب وتحديث الأسئلة

لا تبدو صورة الخطاط الآن وصورة فن الخط في الأماكن والبلاد التي عرفت هذا الفن صورة واضحة المعالم، خاصة إذا كان القصد قراءة تقويمية أو قراءة تذوقية تأملية تأخذ الخط كواحد من تجليات الإبداع. الصورة غامضة، والخطاط في وضع ملتبس، ينضم إليه أو يقف معه الفنان الحروفي الذي سعى إلى اللوحة الحديثة عن طريق الخط أو الحروف، والذي قد يكون وضعه أشد التباسا من وضع الخطاط.

يحاصرنا الالتباس كلما حاولنا أن نجد للخطاط مكانا أو مقاما في سلم الرتب الفنيةالتي سادت منذ ثورة الفن الحديث كقيم فنية عامة وشبه مطلقة. ونقع في الالتباس أيضا كلما حاولنا أن نجد مجالا أو حيزا للخط يتلاقى أو يتجاور أو يشارك في مجال وحيز اللوحة أو العمل الفني، سواء أكان ذلك الحيز متحفا أو صالة عرض أو جدار بيت أو دفتي كتاب. ومما يزيد في الوضع التباسا، تقدير غامض أو ما يشبه الاحترام أو لنقل حب غامض يستيقظ بين الحين والآخر ليشهد للخط كفن أصيل ويدفع بالخطاط وبعض الجمهور وبعض المؤسسات للأخذ بالخط ممارسة وتذوقا وغيرة، تراثا وفنا وخصوصية حضارية، أو ما هو عكس ذلك تماما، رفض غامض أو ما يشبه الانزعاج أو لنقل نفور يبرز بين الحين والآخر، يرى الخط فنا بائدا أو صدى من أصداء الماضي المتهافت.

لنعد إلى السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر، السنوات التي شهدت فيها الحياة الثقافية دعوة النهضة العربية للانفتاح على الحضارة الغربية، أو لنعد إلى قبل ذلك بسنين أيضا عندما بدأت السلطنة العثمانية تستسلم تدريجيا للغرب كحضارة جديدة متقدمة. منذ ذلك الوقت والحياة الفنية تتأسس في الشرق على القيم الفنية الغربية كقيم فنية إنسانية شاملة مرة. وعصرية حديثة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مرة ثانية، وكلغة عالمية مرة ثالثة. صحيح أن اللوحة الحديثة أو حتى الفنان الشرقي الحديث لا يزال منذ بداية القرن العشرين يثير حوله الأسئلة الحرجة، لكن الأكيد أن الخطاط وفن الخط نفسه بدأ منذ ذلك الوقت يدخل في حال الخسران.

تظهر علامات الخسران الأولى في ضيق وتقلص مجال فن الخط، في الكتاب والعمارة والنسيج والخزف والمعادن. وفي الظاهر أو في الشكل، يمكننا الإشارة إلى اختراع المطبعة أو وصولها إلى الشرق كفاتحة لهذا الخسران. فالكتاب، أو بالأحرى المصحف، كان المجال الأهم لتجليات فن الخط. ولقد أثار وصول المطبعة قلق الخطاطين ومحبي الخط حيث يسجل لنا التاريخ أحداثا مثيرة عن مظاهرات وردود فعل جديرة بالتأمل. لكني أعتقد أن فاتحة الخسران تبدأ في مكان آخر أو تجيء من جهة أخرى. فالخط هو جزء لا يتجزأ من الفن الإسلامي، أي هو جزء لا يتجزأ من فن العمارة، مسجدا أو قصرا أو بيتا أو مقاما، ومن فن النسيج، سجادة أو قميصا أو كسوة، أو من فن الخزف، صحن بلاطة أو قصعة، والخطاط وخطه واحد سواء أكان يخطط لصفحة غرة في مصحف أو قبة مسجد أو بضعة أسطر في منمنمة.

وإذا قادنا التأمل مرة جديدة إلى وحدة الفن الإسلامي كفن ينطلق من رؤية جمالية فلسفية تشمل الإنسان والفن والكون، ندرك أن الخسران يبدأ مع قلق واضطراب القناعة بهذه الرؤيا والأخذ بها والسعي بهديها. لذلك سيبدو لنا قصر «الدولما باشا» الذي أقامته السلطنة العثمانية في القرن التاسع عشر كمقر جديد للسلطان، في هندسته وشكله وذوقه الغربي الأوروبي، شاهدا مثيرا لقلق واضطراب هذه الرؤيا ويمكن اعتباره أيضا، كوصول المطبعة، علامة من علامات ضيق المجال.

انطلاقا من تلك السنوات ووصولا إلى أيامنا الحاضرة، يسهل

خزف من نيسابور. القرن ٩.م

علينا جدا مراجعة قائمة الخسران، فيكفي أن ننظر حولنا كيفما اتفق، إلى العمارة الجديدة، إلى المسجد الجديد، إلى السوق، البيت، الكتاب، الثوب ... يكفي أن نراجع وكيفما اتفق أيضا القيم والفلسفات الجديدة في الفن والإنسان، لندرك أن مجال الفن الإسلامي وبالتالي الخط في حال خسران مستمر.

من خسران المجال إلى خسران النظام، فمع ضيق المجال خسر فن الخط واحدا من أهم أسسه كفن وصناعة حسب مفهوم الصناعة القديم، أي خسر نظاما فريدا من نوعه في تاريخ الفنون كان يضبط مساره من الخطوة الأولى التي يقف فيها مريد الخط أمام باب الخطاط، إلى الخطوة التي يغمض فيها المتأمل جفنيه ليصغي إلى ما أسره الخط من معان ولطائف.

وخسر النظام الذي كان يضبط مسار المحترف، التدريب، التدرج، الإصغاء، الامتثال، الاقتداء، الانصراف والتفرغ وما إلى ذلك من مبادئ وقوانين كانت تنظم العلاقة بين المعلم والمريد، وبين المعلم وشيوخ الصناعة أو شيوخ الحرفة. وبالتالي خسر النظام الذي كان يضبط

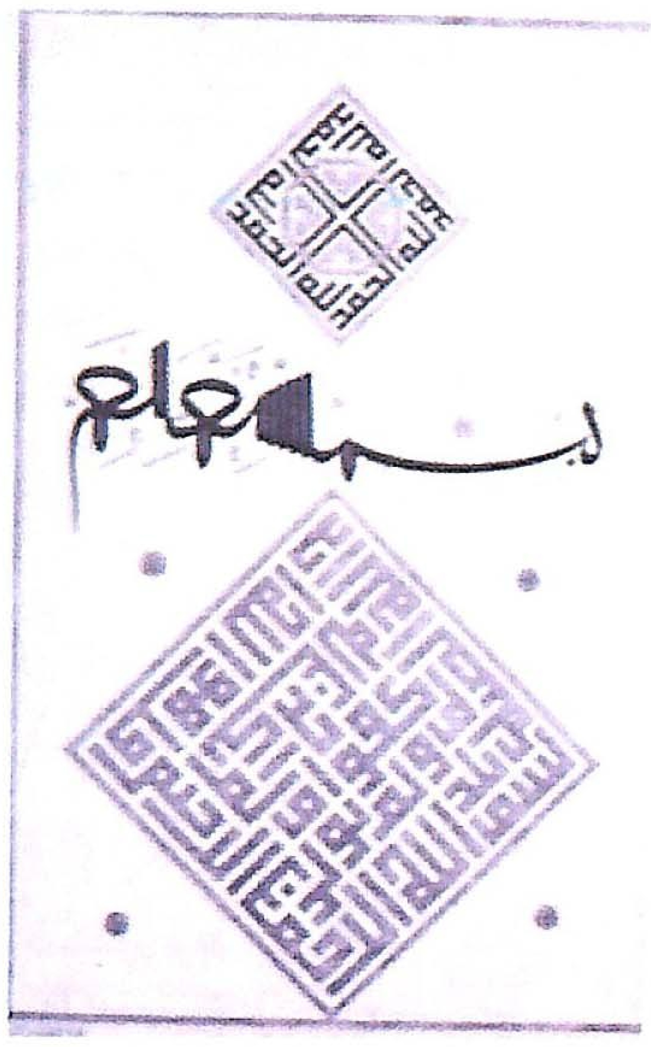
فضة على نحاس وتذهيب الفترة المملوكية

العلاقة بين المحترف والسلطة، سواء كانت تلك السلطة سلطانا أو أميرا وزيرا أو راعيا أو إنسانا من عامة الشعب.

لابد من الإشارة هنا إلى أن هذا النظام لم يكن نظاما يخص المهنة فحسب، بل هو نظام يطول القيم الفنية والقيم الاجتماعية أيضا. فهو نابع، أو هو ترجمة لموقف وفلسفة جمالية هي نفسها الفلسفة التي تقف وراء الفن الإسلامي كفن شامل. ولذلك تكرر هذا النظام في كل أنواع الفن الإسلامي ومحترفاته.

لنتأمل هنا حوارا قصيرا شديد الدلالة والعبرة، والذي جرى بين السلطان مصطفى الثاني، أحد سلاطين بني عثمان في القرن السابع عشر، وبين الخطاط حافظ عثمان الغني عن التعريف. كان السلطان مصطفى الثاني تلميذا للخط عند

> ”إن نظرة نقدية لمسار الخط وحال الخطاط في السنوات المئة الماضية، ترسم أمامنا صورة صراع حيث تراجع فيها الخط والخطاط إلى وضع الدفاع“


نماذج للبسملة.. تصميم الغره حصاري - تركيا

حافظ عثمان. وكان لولعه بالخط وبأستاذه مستعدا دائما ليحمل له الدواة في أثناء تخطيطه. يقول مصطفى الثاني لخطاطه: لن يجيء من بعدك حافظ عثمان آخر. فيرد عليه حافظ عثمان: بلى يا مولاي، فما دام هناك سلاطين يحملون الدواة للخطاطين، سيكون هناك حافظ عثمان آخر.

خسران آخر واجه فن الخط، هو غياب فن التذوق عند المشاهد أو تبدله وتغيره، أي انحطاط في لغة العين في قراءة وتأويل عالم الأشكال بالذات. وقد يكون هذا الخسران نتيجة حتمية لضيق المجال ولاضطراب النظام الفني، إلا أنه يشكل بحد ذاته مسألة جوهرية.

فالمتلقي أو المتأمل في الفن الإسلامي هو أيضا جزء لا يتجزأ من عملية الفن نفسها. لقد كان يطالب جلال الدين الرومي بنفاذ البصيرة لإدراك معنى الصورة الظاهرة ... ففي الفن، حسب تعبيره، تخفي الصورة الظاهرة صورة باطنة والصورة الباطنة صورة باطنة أخرى. وهكذا فلا بد من نفاذ بصيرة لاختراق الصور للوصول إلى المعنى أو الجوهر. وكان الإمام الغزالي يؤكد أن الصورة الظاهرة في نقش النقاش لكي يفهمها الصبية، أما تلك الخفية فلقدرة في النفس أو لنور في الصدر.

إن واحدة من خصائص الفن الإسلامي المثيرة، وبالذات خصائص تجريديته، هي أن المضمون الأخير للعمل الفني لا يتضمنه العمل نفسه، كالخط والزخرفة وما إلى ذلك، بل إن هذا المضمون يحمله المشاهد لهذا العمل. علينا أن نتذكر، أو بالأحرى أن نؤكد، أن الفن الإسلامي هو فن الشكل بامتياز، يتخذ من الأشكال لغته الأساسية وتشكل الأشكال فيه الموضوعات الفنية الجوهرية وشبه الوحيدة. وعلينا أن نزيد هنا أن الشكل في الفن الإسلامي يكتسب رموزا مطلقة، فهو في النهاية مجل لتجليات الحق. وإذا كان الهدف الأخير للفن الإسلامي الشهادة للحق الواحد المتجلي في صور الوجود المتعددة، فمن غير الممكن تغييب المشاهد عن المشاركة في الإدلاء بهذه الشهادة. باختصار، لا يشكل المشاهد لهذا الفن ضرورة معنوية بل ضرورة فنية. فهو امتداد للصفحة التي يخططها الخطاط، وامتداد ليد الخطاط نفسها، وامتداد لعينه أيضا، بغيابه ستنتقص الصفحات وتضعف قدرة اليد.

في تأمل هذا الخسران، علينا أن نتوقف بإمعان أمام الأحداث الجسيمة التي رافقت انهيار السلطنة العثمانية في أواخر القرن التاسع عشر والحرب العالمية الأولى، من تقسيم للحدود، واستبدال للحرف العربي بالحرف اللاتيني في تركيا بالذات، وانتصار ساحق للغرب وسيطرة تامة لجيوشه وقواته وبالتالي لثقافته، ليس في قصد الإشارة إلى أسباب حالت دون إبداعية الخط واستمرارها فحسب، بل الإشارة إلى منعطف جاء كالضربة القاسمة لإبداعية الفن الإسلامي نفسه.

لم تكن تركيا مركزا للسلطة السياسية فقط، بل كانت أيضا مركزا للفن الإسلامي، عمارة وخطا وزخرفة وخزفا ومعدنا وما إلى ذلك، كما هي مراكز السلطة في تاريخ الفن الإسلامي حيث يجيء ازدهاره مع ازدهار السلطة السياسية، سواء أكانت تلك السلطة في دمشق أو قرطبة أو بغداد أو نيسابور أو القاهرة أو اسطنبول. قصر السلاطين في اسطنبول هو في الوقت نفسه محترف الخطاطين والمعماريين، أي هو قصر الفن أيضا.

كان من المفروض علينا أن نقف اليوم أمام فن الخط كفن عتيق بائد كمثل العديد من فنون الحضارات القديمة، كفنون الحضارة الفرعونية أو حضارة ما بين النهرين أو فنون حضارات أخرى عرفتها هذه الأرض التي نقف عليها الآن. لكن ها نحن أمام أسئلة يطرحها خطاطون وتثيرها أعمال خطية، وثمة حوار أو ثمة طموحات وهواجس عديدة لا تزال تتردد منذ أكثر من ربع قرن حول مسألة الخط كفن قادر مرة جديدة على الوقوف وسط التيارات والتوجهات الفنية المتعددة. وثمة أيضا أسماء تتردد هنا وهناك وثمة أحلام وآمال كبيرة. ماذا حدث؟ وكيف نقوم ما حدث؟

إن نظرة نقدية لمسار الخط وحال الخطاط في السنوات المئة الماضية، وسط هذه التحولات المصيرية على الصعيد الحضاري الشامل، ترسم

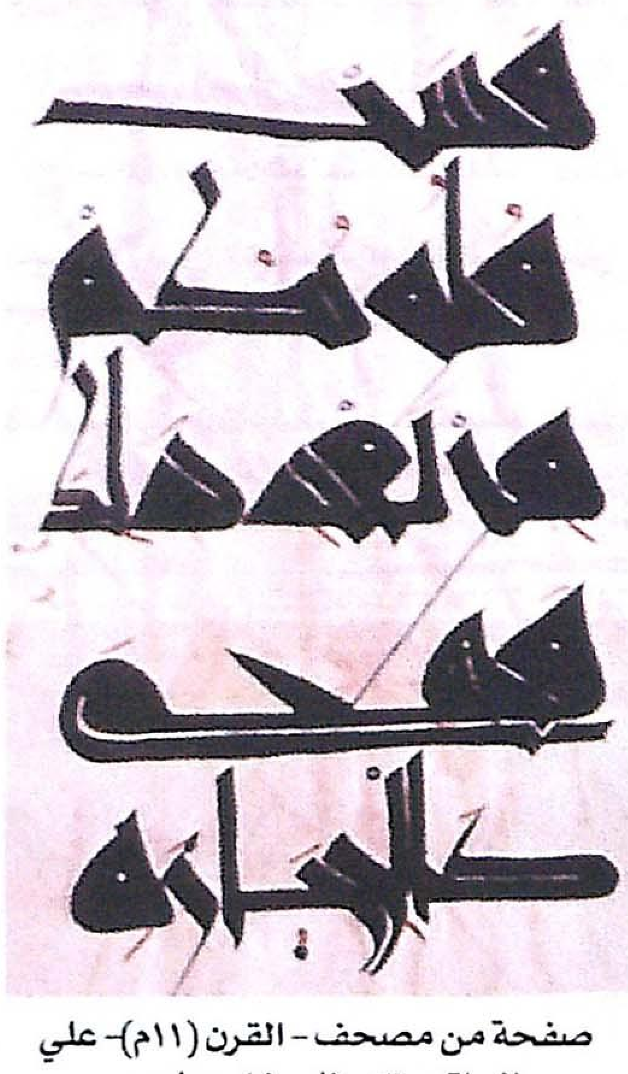
ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

أمامنا صورة صراع حيث تراجع فيها فن الخط إلى وضع الدفاع، والخطاط إلى وضع المقاوم المدافع. وككل حال دفاع، يعاد تقويم الواقع على أساس المهم والأهم، أي ما نسميه بسلم الأولويات. وككل حال الدفاع أيضا، لابد من تحصين وتخزين وإغلاق وانكماش، وككل حال دفاع تتقدم صفات الحذر والسرية والخوف والقلق على صفات المبادرة والمغامرة والشجاعة والعلنية والادعاء والثقة.

وفي ترجمتنا لهذه الصورة الصراعية إلى اللغة الفنية، نرى أن الخطاط في حال دفاعه وفي إعادة تقويمه للواقع، تخلى عن الكثير من خصائص وصفات فن الخط. فلقد قبل مكرها بالضرورة، بخسران المجال وخسران النظام وخسران المشاهد ليتمسك بما ظنه أصولا، أي بالقواعد والشروط والنظم الأولية لممارسة الخط كمهنة أولا، وكفن في الدرجة الثانية. لقد سمى الخطاط هذه القواعد أصولا وأقامها كهدف أساسي معتقدا أنه في الدفاع عنها والتمسك بها والحفاظ عليها سيتم له الانتصار أو البقاء في دائرة الفعل الفني أو الفعل الحضاري، وفي ضياعها أو نسيانها سيكون الانهزام الأخير.

هكذا تحولت هذه الأصول إلى قيمة جوهرية وإلى قياس، في الاقتراب منها اقتراب من الفنية والإبداعية، وفي الوصول إليها وصول إلى فن الخط، والعكس صحيح، حيث الابتعاد عنها ابتعاد عن الفنية وفي تجاوزها تجاوز لفن الخط. أليس مثيرا للانتباه أن تسمى مدارس الخط بمدارس تحسين الخطوط؟

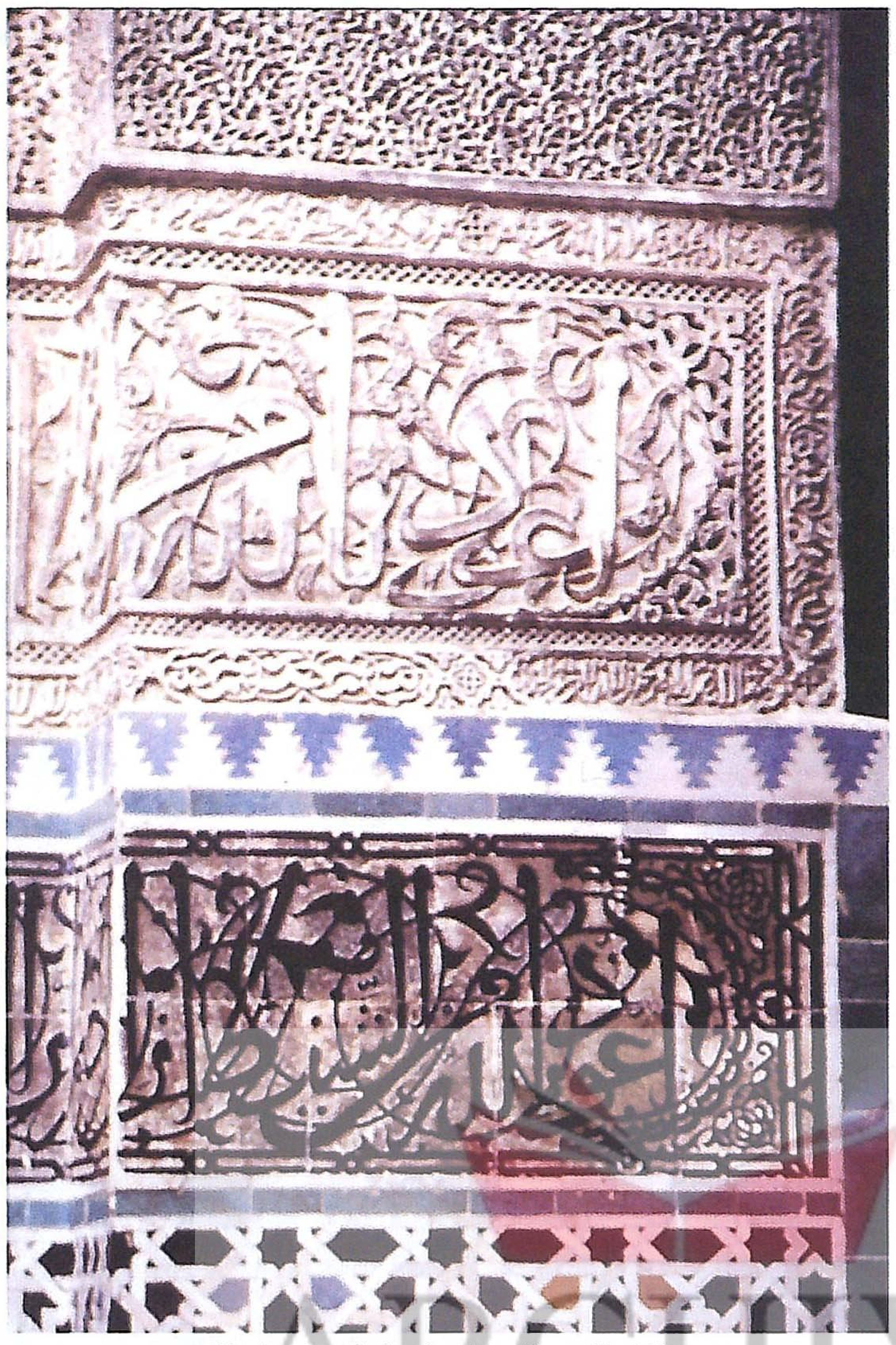
لكن دعونا نتأمل الآن ما هذه الأصول. إن مراجعة شاملة للأعمال الخطية لكبار الخطاطين ولدفاتر وكراسات الخط التي اعتمدتها مدارس تحسين الخطوط وإلى الكتب والأبحاث القليلة أصلا التي تؤرخ أو توثق لهذه الفترة، نخرج بحصيلة أن هذه الأصول هي مجموعة القواعد والشروط والطرق والأساليب التي رسى عليها فن الخط في السنوات الأخيرة للسلطنة العثمانية، أي قواعد وأساليب وصيغ في أقلام الثلث والنسخ والتعليق والديواني والرقعة والكوفي، كقواعد وأساليب ثابتة ونهائية غير قابلة للنقاش. وفي نظرة نقدية لتلك الفترة، يقودنا التحليل إلى وصفها بفترة الازدهار المضخم والمبهرج المبالغ فيه، أي فترة طغيان التقنية على العفوية، والشكلانية على الجوانية، والقواعدية على الإبداعية، وباختصار طغيان قواعد الخط على روح الخط.


صفحة من مصحف - القرن (١١م)- علي الوراق، مقدم للمعز ابن باريس

من مظاهر هذه الشكلانية أو هذا الازدهار المضخم المبهرج، النماذج الخطية التي سعت بالخط كرسم الصورة التشبيهية، أو كتخطيط البسملة في صورة طير أو دعاء كشكل شيخ يصلي أو عبارة في صورة تفاحة، أو تلك النماذج التي يختار فيها الخطاط عبارة تنتهي جميع كلماتها بحرف مماثل كالحاء أو النون أو القاف، أو تلك النماذج التي تسعى إلى إدخال البسملة أو عبارة أخرى في شكل الطغراء أو اعتماد مبدأ المرآة في كتابة عبارة تتعاكس حروفها بين اليمن واليسار، والتي تعكس جميعها على السواء طغيان المهارة والشطارة أي الصفات الأولية البدائية للتقنية والأصولية.

إن المثير هنا هو أن هذه النماذج، والتي يمكن قبولها كصيغ أو كأساليب، قد تحولت في السنوات المئة الماضية إلى مبادئ وقيم فنية راح الخطاطون يستلهمونها أو يقلدونها أو يصيغون على منوالها كونها مبادئ وقيما ثابتة ونهائية ومطلقة، أي أصولا للإبداع. هي أصول، لكنها للأسف أصول انحطاطية. كان علينا جميعا، خطاطين ومتذوقين، أن نعمد إلى الأخذ بأصول عصر ازدهار فن الخط الحقيقية، أي الأصول التي تحققت على أيدي ابن مقلة أو ابن البواب أو ياقوت المستعصمي أو قره حصاري أو آخرين.

لنتأمل هنا بعض الحقائق المثيرة أو بعض المفارقات: منذ أكثر من قرن والمفاهيم الفنية الغربية هي القيم الفنية السائدة والمهيمنة. وأغلبية إن لم نقل جميع الفنانين الذين يتواصلون في النتاج الفني منذ هذا التاريخ إلى اليوم فنانون تعلموا وتخرجوا من معاهد الفن في عواصم الغرب الكبرى أو معاهد الفن العربية التي تتبع أساليبها وتطبق قيمها. لكن إلى الآن، لا تبدو هذه القيم والمفاهيم في عالمنا


مدرسة العطارين. فاس زليج (مقشر) وحفر على الحجر

العربي الاسلامي مستقرة وشاملة بالمفهوم الثقافي والحضاري العام، فهي لاتزال على الصعيد الاجتماعي والثقافي تثير حولها لغطا ومناقشات حادة. فلا الاعتراف الشامل بالفنان ونتاجه، ولا الجامعة أو المعهد، ولا الكتاب أو الناقد أو المتذوق في أوضاع أو أحوال استقرار وثبات، بحيث يمكن الانطلاق منها كونها تمثل حقائق عميقة هي جزء لا يتجزأ من قناعات المجتمع ككل.

فالتحديث، وإن كان يمتد ويتأسس منذ سنين، إلا أنه لايزال في إطار التجريب والاختبار والمحاولة، هذا من جهة. من جهة أخرى، كيف يمكن لخطاط ناشئ أن يطلع، على سبيل المثال، على آثار أو حتى على آراء ابن مقلة أو ابن البواب، أو يتعرف مثلا على الخط الكوفي العباسي الأول. إلى أين يذهب؟ إلى المتحف، إلى دار الكتب الوطنية، إلى بغداد، إلى سامراء أم إلى الأندلس؟ وكيف يمكن لمزخرف مبتدئ أن يطلع على مسار هذا الفن منذ بداياته، هل ثمة دراسات أو أبحاث أو معاهد أو مؤسسات أو أفراد تساعده في هذا الاطلاع؟

> ”منذ بداية القرن العشرين والفنان الشرقي الحديث يثير حوله الأسئلة الحرجة، لكن الأكيد أن الخطاط وفن الخط نفسه بدآ يدخلان في حالة الخسران“

كيف يمكننا إذن أن نحمي التراث أو نتواصل معه، والتراث إما مجهول أو مختبئ في متاحف وخزائن الغرب البعيدة؟ وكيف يمكننا أن نجيب عن هذه الأسئلة وجامعاتنا ومعاهدنا الفنية ومتاحفنا ومؤسساتنا الثقافية لا ترى أو في الأمر مشكلة، والبعض منها لا يرى أن ثمة فنا إسلاميا أساسا؟!

باعتقادي أن المشكلة في أساسها كامنة في الجمع بين مفاهيم وقيم غير متساوية وغير ملتقية في النظرة إلى الفن وإلى الفنان نفسه. فإذا كان من المفروض علينا أن نربط بين الفن في الغرب والتاريخ السياسي كون الفن شاهدا على العصر، فإنه من المفروض أن نفصل بين الفن الإسلامي والتاريخ السياسي للسلطة كون الفن الإسلامي فنا لا يشهد على العصر.

أنستطيع مثلا أن نقرأ في الفن الإسلامي في الأندلس التاريخ السياسي لتلك الحقبة كما نستطيع أن نفعل ذلك بالنسبة لفن عصر النهضة الأوروبية؟

وبالطبع ليس صحيحا أن التجريد في الفن الإسلامي يلتقي مع التجريد في الفن الحديث، وليس صحيحا أيضا أن مفهوم الشكل في اللوحة الحديثة يلتقي مع مفهوم الشكل في الفن الإسلامي، كذلك ليس صحيحا أن مفهوم التلوين في الفن الحديث هو نفسه في الفن الإسلامي. وعندما نحاول أن نقارن، نصل في النهاية إلى مفهوم يتناقض كليا بالنسبة لدور الفنان في الفن الحديث ودوره في الفن الإسلامي.

ما الحل؟ الحل طبعا هو في إسقاط هذا الجمع أو هذا التوفيق المستحيل وتجاوزه لإعادة طرح الأسئلة من جديد. فليس قيم الفن الحديث قيما صحيحة في المطلق وليست كذلك خاطئة في المطلق، والعودة إلى الماضي ليست الطريقة الوحيدة للخلاص أو للوصول إلى المستقبل.

إن العودة إلى هذه الأحداث بالذات والوقوف عندها بإمعان وتمييزها عن أحداث جسيمة شهدها التاريخ العربي الإسلامي كانهيار السلطة الأموية أو سقوط بغداد أو خسارة الأندلس، هي أيضا ضرورة نقدية فنية لفهم مسألة أساسية أخرى في الفن الإسلامي، أي مسألة ارتباطه بالسلطة ومستوى هذا الارتباط. لقد سقطت مدن كثيرة وقصور عديدة في الشام والعراق والأندلس، لكن الفن الإسلامي لم يسقط مع سقوط الأمويين أو العباسيين أو المماليك، بل انتقل من مدينة قديمة إلى مدينة جديدة ومن سلطة إلى سلطة ومن قصر مهدم إلى قصر جديد. ذلك أن الفن الإسلامي لم يكن يوما وسيلة في يد السلطة، شاهدا لها ومبشرا بها بقدر ما كان فنا شاهدا للرؤيا الفنية والجمالية المنبثقة من الموقف الإسلامي العام في فهم الإنسان والفن والكون، ومشاركا لأي سلطة تأخذ بهذه الرؤيا أو بهذا الموقف. من هنا تشكل أحداث بداية القرن العشرين ما يشبه النهاية، ذلك أن سقوط اسطنبول هذه المرة لم يكن سقوط مدينة أو عاص مة أو مركز بل كان، كما تدلنا الأحداث التي أعقبت ذلك السقوط، منعطفا حضاريا آخر ◆

http://yoshotot.8m.com

موقع باللغة العربية يحتوي على العديد من لوحات الخط العربي.

البولشوي
دولة الفنون الروسية، هل تتفكك؟

بدأ مسرح البولشوي موسمه اليوبيلي بأوبرا «بوريس جودونوف» بدلا من أوبرا «إيفان سوسانين» وهو التقليد الذي ساد في الفترة السوفييتية وبعض سنوات روسيا الجديدة ما بعد السوفييتية. هذه البداية، غير التقليدية، تأتي في إطار مرحلة من أخطر المراحل في تاريخ مسرح البولشوي الروسي حيث يختلط الفن بالسياسة والإعلام بالاقتصاد، الأمر الذي أنتج مجموعة هائلة من المفاجآت التي لايزال الناقد الروسي يقف أمامها في حيرة شديدة، ناهيك عن البلبلة التي أصابت المتفرج البسيط الذي اعتاد ارتياد مسرح البولشوي مثلما اعتاد بسطاء الناس ارتياد المقاهي والحدائق العامة.

موسكو - أشرف الصباغ

مشهد من أحد عروض البولشوي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ظل مسرح البولشوي يمثل طوال ما يقرب من قرنين إحدى أهم القلاع الثقافية في روسيا والعالم. فطوال قرنين وقف هذا المسرح في مواجهة العديد من التغيرات السياسية والاقتصادية والثقافية، ولم تستطع أي عاصفة اقتلاعه أو التأثير فيه سلبا. المدهش أن كل تغير في الأنظمة السياسية أو الاقتصادية أو التوجهات الثقافية لم يفعل أي شيء سوى زيادة صلابة هذه القلعة وترسيخها وإثراء برنامجها الفني.

مسرح البولشوي يقع في وسط موسكو، في واحد من أجمل وأعرق ميادينها، ببنائه الكلاسيكي بواجهة من ثمانية أعمدة ضخمة تحمل أربعة أحصنة تجر مركبة أبوللو إله الفن عند الإغريق. هذا التكوين الفني - المعماري إحدى شطحات مثّال القرن التاسع عشر بيوتر كلودت في روسيا.

بني مسرح البولشوي على أساس تصميمات المعماري الروسي أوسيب بوفا العام ١٨٢٤م، وأعيد بناؤه بعد حريقه العام ١٨٥٣م. ولكن بداياته تعود إلى العام ١٧٧٦م حيث المخاض والبدايات الأولى لوليد عظيم سيحمل روسيا على كتفيه في لحظات الضعف والتدهور.

خلال قرنين من الزمن استطاع البولشوي أن يهب العالم ٨٠٠ عمل توزعت بين الأوبرا والباليه وهذا هو سر المعادلة الصعبة التي حققها البولشوي وعلى أساسها أصبح أكاديمية البولشوي الفنية. ومدرسة الباليه الروسي الكلاسيكية مدينة بالفضل للمصمم والمخرج الفرنسي ماريوس بيتيب الذي عاش وأبدع في روسيا، والذي لا تزال أعماله الخالدة تعرض كل موسم.

في العام ١٨٤٣م وضع مسرح البولشوي تصميما لباليه «جيزيل»، بعد تصميمه في فرنسا بعامين فقط، ومنذ ذلك الحين لم يفارق هذا الباليه خشبات البولشوي. استطاع المسرح أن يجعل من الباليه والأوبرا فنا روسيا شعبيا بالمعنى الحرفي للكلمة حيث امتزجت موسيقى بيوتر تشايكوفسكي بأعمال بوشكين في أوبرا «يفجيني أونيجين»، ثم رقص الروس على موسيقى تشايكوفسكي في «بحيرة البجع» و«الجميلة النائمة» وعشرات العروض الأخرى. هناك أيضا كورساكوف وموسورجسكي وبورودين وشتاكوفيتش في أوبرا «بوريس جودونوف» و«الأمير إيجور». وهناك - على خشبات البولشوي - رقصت أعظم راقصة باليه روسية في التاريخ: جالينا أولانوفا التي رحلت منذ عامين فأعلنت وسائل الإعلام والناس في الشوارع حدادا طويلا ومأساويا على آخر «البجعات» الروسيات التي حلّقت بعيدا ولن تعود. ولكن العزاء الوحيد أن هناك لا تزال مايا بليسيتسكايا ويكاترينا مكسيموفا ونينا أنانياشفيلي وعشرات أخريات.

إذا كانت روسيا واحدة من أغنى دول العالم بثرواتها الطبيعية، إن لم تكن أغناها على الإطلاق، فهناك مصدر آخر للدخل القومي الروسي يعود على الخزينة بمئات الملايين من الدولارات سنويا. ومن دون مبالغة، فهذا المصدر هو مسرح البولشوي الذي لا يمكن وصفه بكلمة واحدة فهو أكبر بكثير من مسرح، ومن بناء معماري رائع، ومن معمل فني، ومن مفاعل نووي. إنه ببساطة: سبارتاكوس وبحيرة البجع والجميلة النائمة وجيزيل وكسارة البندق.

في السنوات العشر الأخيرةانهارت روسيا القيصرية العام ١٩١٧م. وانهار الاتحاد السوفييتي العام ١٩٩١م. ومع ذلك ظل البولشوي صامدا، يمثل مزيجا من الحقب و«الحضارات الفنية، والقيم التي جمعت بين ميثولوجيا الشرق والغرب في ثوب روسي

> يقع مسرح البولشوي في أجمل وأعرق ميادين موسكو، والذي صممه المعماري الروسي أوسيب بوفا العام ١٨٢٤

ورسالة فنية روسية تنظر إلى إنتاج العالم الفني باهتمام وتسامح. من هنا يخضع مسرح البولشوي مباشرة لرئيس الدولة في روسيا. أي لا يتم أي تغيير فيه إلا بمرسوم رئاسي. وبالتالي فهذه العلاقة منحت مدير البولشوي وضعا استثنائيا وأعطته حق «الفيتو» في المجال الثقافي - السياسي لروسيا. وعلى الرغم من الانهيار التام الذي بدأ مع بداية التسعينيات قام الرئيس السابق يلتسين بإصدار مرسوم رئاسي في ١٧ مارس ١٩٩٥م بتعيين فلاديمير فاسيليف مديرا عاما لمسرح البولشوي. على أثر هذا القرار انتعشت الأوساط الثقافية والفنية، وفي الوقت ذاته تحفزت المجموعات الأخرى: فمسرح البولشوي يملك كل مقومات الدولة بمختلف توجهاتها الفكرية والسياسية والاقتصادية. وفاسيليف أحد أعمدة فن الباليه الروسي راقصا ومصمما وبروفيسورا في أكاديمية الثقافة الروسية، وأحد المجددين الراديكاليين في فن الباليه العالمي.

في بداية الموسم ٢١٩، بداية فترة فلاديمير فاسيليف، اختفى من الافتتاح عرض أوبرا «إيفان سوسانين» بموسيقى يوري جريجوريفيتش (أحد المناوئين لفاسيليف) وحلت محله أوبرا «المرأة البستوني». ومن أجل تأكيد سلطته، قام فاسيليف بافتتاح الموسم ٢٢٠ بباليه «سبارتاكوس». في تلك الفترة اتهم فاسيليف باختلاس أموال الدولة بسبب الرواج المادي الذي حدث للمسرح من جراء عروضه في الخارج، وبالذات في أوروبا وأمريكيا، وانتشرت الشائعات بأن فاسيليف جعل من زوجته يكاترينا مكسيموفا الراقصة الأولى والوحيدة في مسرح البولشوي في... تزاهنت الصراعات السياسية في روسيا في أواسط التسعينيات مع الصراعات «دولة البولشوي». وبرأت المحكمة ساحة فاسيليف. ومع كل ذلك لم يتوقف عن التغييرات الفنية الجذرية في العديد من عروض الباليه التي ارتبطت وستبقى مرتبطة باسمه في تاريخ هذا الفن.

في نهاية الموسم ٢٢٤ أعلن فاسيليف عن «خبطة» فنية في غاية الخطورة: سوف يتضمن برنامج البولشوي للموسم اليوبيلي (٢٢٥) عرض باليه «ابنة فرعون»، وسوف ترقص نينا أنانياشفيلي أمام الأهرامات في مصر. وفعلا قدمت أنانياشيفيلي عرض الافتتاح في موسكو. وبدأت حملة صحفية ضد العرض وبصورة لم يسبق لها مثيل منذ بداية التسعينيات.

بعد أن قام مسرح البولشوي في السنوات الأخيرة بعرض مجموعة من الباليهات الضخمة مثل «سبارتاكوس» و«سلفيدا» و«دون كيخوت»، أراد في موسمه اليوبيلي أن يفاجئ المتفرج الروسي بواحد من أكثر عروض الباليه إثارة للإشكاليات منذ قرن ونصف القرن. وبالرغم من عدم جراة المخرجين الروس على تناول هذا الموضوع طوال سنوات عديدة، فقد صممت إدارة «البولشوي» على عرضه حتى ولو بمخرج فرنسي.

بيير لاكوت المخرج أو مصمم الباليه الفرنسي الشهير ب «مرمم الباليهات القديمة»، والذي استطاع بمهارة عالية ترميم وإحياء باليه «سلفيدا» العام ١٩٧٥م، كان صاحب الفرصة والمشكلة على خشبات مسرح البولشوي وعلى صفحات الجرائد والمجلات الروسية في آن واحد. أما سبب عدم رغبة لاكوت في تصميم هذا الباليه على المسارح الفرنسية وبراقصين فرنسيين، ما يزال موضع دهشة العديد من النقاد والصحفيين وتساؤلاتهم التي لا تخلو من الغمز واللمز. بيد أن السبب المباشر الواضح

تماما هو أن باليه «ابنة فرعون» مأخوذ عن رواية الكاتب الفرنسي تيوفيل جوتييه «المومياء»، وقام بتصميمه لأول مرة المخرج الروسي ماريوس إيفانوفيتش بيتيب العام ١٨٦٢م على مسارح بطرسبورج بموسيقى سيزار بون التي كتبها في زمنه خلال ستة أسابيع فقط.

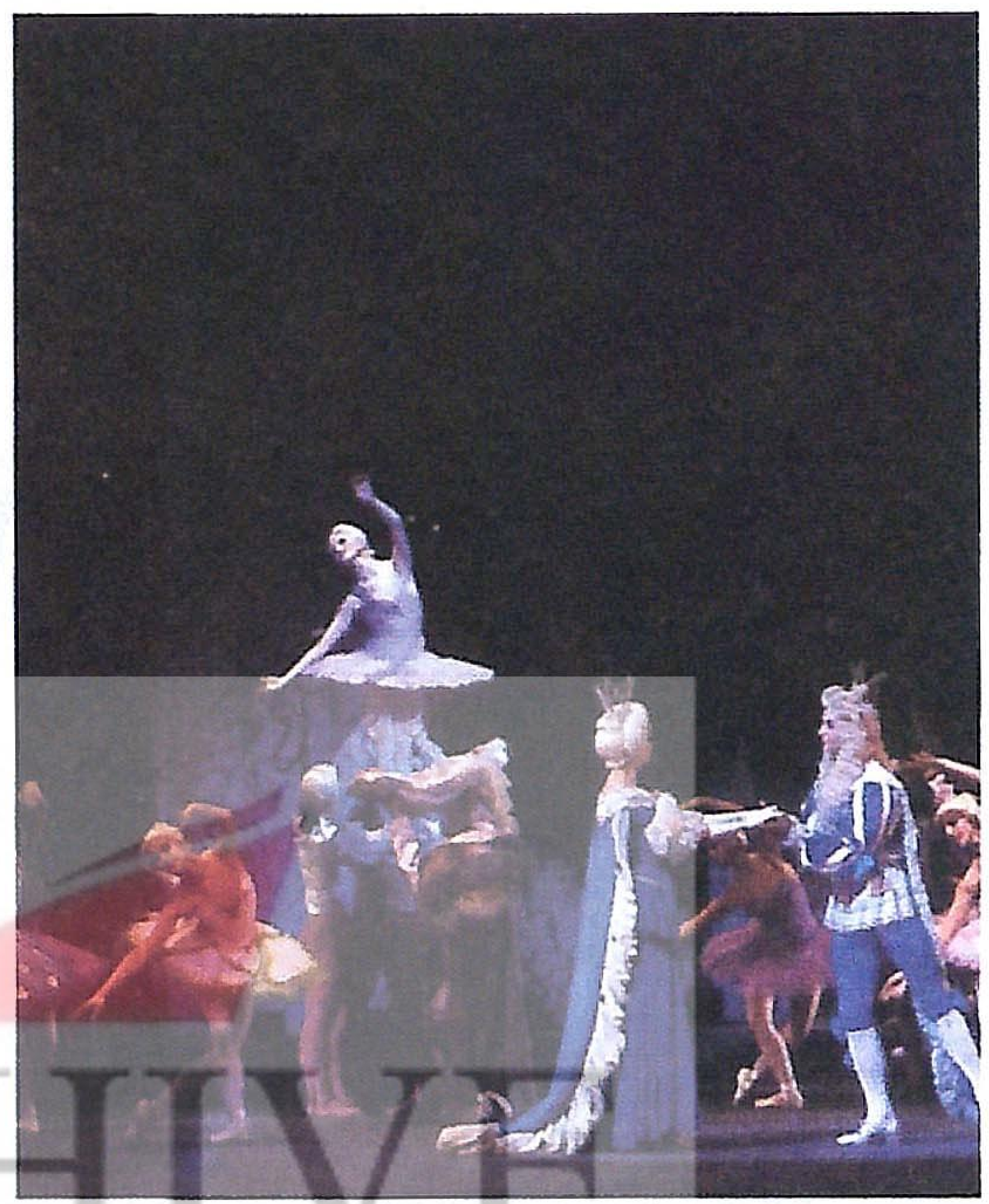
وبالرغم من أن باليه «ابنة فرعون» لم يكن أبدا إحدى التحف الفنية مثل «سبارتاكوس» أو «دون كيخوت» فإنه لاقى إقبالا غير عادي في روسيا حتى العام ١٩٢٨م، وهي السنة التي تم فيها استبعاده من قائمة عروض المسرح بعد أيام عدة من عرضه نتيجة لسخرية النقاد والمتفرجين بسبب عدم معقوليته.

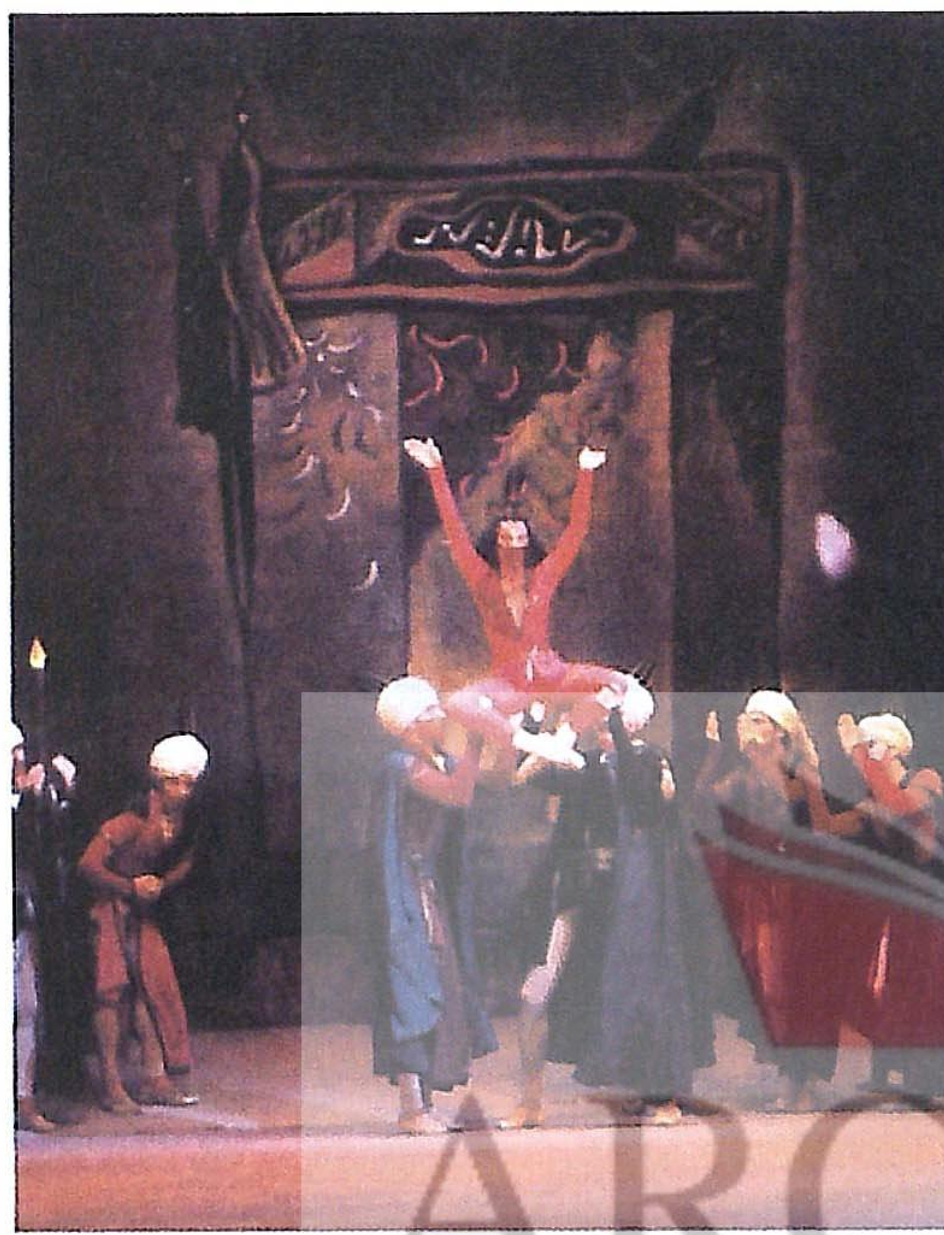
كانت ماريا سوروفشيكوفسكايا - زوجة ماريوس بيتيت - هي أول راقصة تقوم بدور ابنة فروعون، ثم جاءت بعدها ماتيلدا كشيسينسكايا وآنا بافلوفا. ولا شك في أن راقصات القرن التاسع عشر استطعن أداء مثل هذا الدور بحرفية فنية عالية ارتكازا إلى تعاليم مدرسة الباليه الروسية من ناحية، وعبقرية بيتيب من ناحية أخرى. ولكن مع الأسف الشديد فقد ضاعت جميع تصميمات هذا الباليه ولعله الأمر الذي دفع مرمم الباليهات بيير لاكوت إلى إحيائه من جديد وعلى مسرح البولشوي العريق وبتقنيات فرنسية غير جديدة على الباليه الروسي ولكنها صعبة للغاية ومجهدة للراقصين والراقصات على حد سواء.

اللورد الإنجليزي يلوذ بالهرم هاربا من إحدى العواصف الصحراوية، وهناك يدخن بعض المخدرات. فجأة تدب الحياة أمامه في إحدى المومياوات، ويتضح أنها ابنة فرعون. من هذه الفكرة بدأ ماريوس بيتيب منذ قرن ونصف القرن في تصميم سينوجرافية في غاية الضخامة والفخامة والأبهة: هرم ضخم، ونيل عظيم، ومواكب فرعونية هائلة، وأعمدة، وبشر كثيرون، وأحصنة وجمال وقرود وطيور... لدرجة أن الأمر ظل يبدو حقيقيا حتى العام ١٩٢٨م. وبعد قرن ونصف القرن جاء لاكوت ليحيي مومياء ابنة فرعون مرة أخرى بالبناءات والتصميمات نفسها، ولكنه كان متأثرا بشدة بأوبرا «عايدة» جيث جاءت المواكب الفرعونية غاية في الفخامة والضخامة، وبدت السينوجرافيا على خشبة المسرح - من فرط ضخامتها - غير معقولة. إضافة إلى أن الباليه كعرض بدا أيضا قديما للغاية وعتيقا وغير معقول، ومزدحم بالناس والألوان، ولم يبق لاكوت من حيوانات بيتيب الكثيرة إلا على حصان واحد فقط.

قصة الحب، أو بالأحرى وهم قصة الحب بين اللورد الإنجليزي وابنة فرعون هو البطل الرئيس للعرض. ويبدو أن نينا أنانياشفيلي قد

”
يمثل
مسرح البولشوي دولة داخل الدولة، حيث تجري التغييرات فيه بمراسيم رئاسية ووزارية، وتمتلك إدارته وضعا استثنائيا يقارب الحصانة الدبلوماسية... ومع الظروف الجديدة في روسيا يتساءل الكثيرون عن مستقبل البولشوي وبقائه كقلعة للفن الرفيع
“


باليه «الجميلة النائمة»


مشهد من باليه «إسطورة ديوبه»

استطاعت، رغم شكواها المرة من التقنيات الفرنسية الصارمة والصعبة، من أداء دورها ببراعة جعلت الجمهور في حالة دهشة حقيقية.

مدرسة الباليه الفرنسية تشترك في العديد من عناصرها بمدارس الباليه الأوروبية والأمريكية من حيث الإحساس المادي والتقنيات الرفيعة والاستدارات المفاجئة والحركات القصيرة الضيقة. ومدرسة الباليه الروسية تتميز بالرسوخ والروحانيات واتساع الحركة والانسابية. ولعل هذا هو السبب في الإجهاد الشديد الذي حدث لسيرجي فيلين - اللورد الإنجليزي - الذي أدى دوره بمهارة تبعث على الحسد.

اجتمع رأي النقاد الروس على أن هذا العرض «صالح تماما من أجل السياح الذين يرغبون في رؤية مسرح البولشوي ومشاهدة الملاعق المذهبة وثريات الكريستال الضخمة. و«ابنة فرعون» - عرض رائع من أجل النزهة والراحة الأسرية مع الأطفال حيث اجتمع الباليه والسيرك وحديقة الحيوانات في عرض واحد. ولكن من أجل الفن الرفيع والراقي فهناك معرض تريتياكوف للفن التشكيلي».

مرة أخرى يصطدم الرأي العام الثقافي والفني بالمعادلة الصعبة بين النقاد والجمهور. فالنقاد يسخرون بشدة من تصميم العرض «السياحي». ومع ذلك يحدث إقبال منقطع النظير على العرض، إقبال لم يحدث منذ أكثر من خمس سنوات حينما عرضوا «سلفيدا» التي لم ترها خشبات المسارح الروسية منذ ما يقرب من سبعين عاما. النقاد يرون العرض تافها وسخيفا وغير معقول، والجمهور يرى العرض رائعا وفخما، وضخما جدا: يليق بمسرح البولشوي، ويليق بنجمة الباليه نينا أنانياشفيلي السمراء، الجورجية الأصل، ربيبة مدرسة الباليه الروسية، والتي رقصت هذه المرة بعقل فرنسي وقدرات خاصة: قدرات البولشوي الهائلة وقدراتها التي جعلت منها إحدى أهم راقصات الباليه في العالم.

في منتصف سبتمبر ٢٠٠٠م، وقبل بداية الموسم اليوبيلي الذي استعدت له إدارة مسرح البولشوي ببرنامج ضخم سيغزو دول الشرق والغرب، صدر قرار مفاجئ بإقالة فاسيليف وتعيين المايسترو جينادي راجديستفينسكي مديرا عاما لمسرح البولشوي.

اسم راجديستفينسكي مرتبط ارتباطا تاريخيا بالأوبرا وبمسرح البولشوي على حد سواء. ومنذ العام ١٩٩٢م يعمل قائدا للأوركسترا السيمفوني الملكي في السويد. وبداية تعاونه مع هذا الأوركسترا تعود إلى العام ١٩٧٣م حيث استطاع أن يقدم خلال مرحلتي (١٩٧٣-١٩٧٧) و(١٩٨٩-١٩٩٥) ١٥٠ حفلا موسيقيا وعزف ١٥٠ مؤلفا موسيقيا منها ٥٧ لمؤلفين روس. وهو أيضا من المجددين الراديكاليين في مجال الموسيقى الأوبرالية والباليه.

قرر المدير الجديد أن يكون التغيير كاملا وشاملا. وأعلن أن أوبرا الافتتاح هي «بوريس جودونوف» برؤية يوري جريجوريفيتش (من مجموعة راجديستفينسكي وأحد المناوئين لفاسيليف)، وهي من ناحية أخرى يمكنها أن تكشف بصدق عن آلام روسيا ومعاناتها في السنوات الأخيرة وتفضح العديد من المشاهد التي لا تستطيع وسائل الإعلام الخوض فيها.

أما أخطر قرارات الإدارة الجديدة هي استبعاد باليه «ابنة فرعون» نهائيا من برنامج المسرح، واستبعاد العروض التي ستعرض في اليابان ولندن، واستبعاد أحد العروض لمصمم يوناني. قام راجديستفينسكي باستبعاد باليه «القرصان»، ثم عاد ليعلن أن القضية مفتوحة ومن الممكن عرض الباليه ولكن برؤية موسيقية غير التي طرحتها الإدارة القديمة، أي بموسيقى لمؤلف آخر وقائد أوركسترا آخر من المرجح أن يكون يوري جريجوريفيتش (كما توقعت الأوساط الثقافية والفنية في موسكو).

الإدارة الجديدة في مسرح البولشوي تستبعد أعمال فاسيليف من برنامجها، وتضع سياسات جديدة لعروض المسرح في الخارج مثلما فعل بالضبط فاسيليف مع أعمال راجديستفينسكي وجريجوريفيش. وقام الناقد فاديم جايفسكي بتوجيه انتقادات لاذعة إلى فاسيليف قائلا إن الأخير حوَل مسرح البولشوي إلى مسرح للباليه فقط وقلص مساحة العروض الأوبرالية على الرغم من أن مسرح البولشوي هو مسرح للباليه والأوبرا. الانتقاد الثاني هو أن فاسيليف اشترى النقاد والصحفيين وخلال السنوات الخمس التي أدار فيها مسرح البولشوي لم تكتب مقالة نقدية جادة عن أي عرض من العروض واكتفت الصحف بالإشادة و«التطبيل» لعروض فاسيليف.

الأسباب المذكورة أعلاه كلها أسباب شخصية بالدرجة الأولى. والاتهامات التي يوجهها كل من الطرفين وأنصارهما تمثل نصف الحقيقة الموجودة داخل المسرح والمرئية للجميع. ولكن بما أن المسرح يمثل دولة داخل الدولة، وتجرى التغييرات فيه بمراسيم رئاسية ووزارية، وتمتلك إدارته وضعا استثنائيا يقارب الحصانة الدبلوماسية داخل الدولة، وبما أن للمسرح كواليس وللسياسة أيضا كواليس، إذن لا يخلو الأمر من تغيير ألوان الطيف الثقافي - الفني - السياسي في مسرح البولشوي. ولعل وسائل الإعلام الروسية لم تأت بجديد حينما أشارت إلى تغيير السياسة الثقافية وتوجهاتها بإقالة فاسيليف وتعيين راجديستفينسكي.

فهل سيظل مسرح البولشوي هو الأكاديمية الفنية العتيدة التي استطاعت بمهارة وحنكة تاريخية وفنية من ممارسة رسالة إنسانية جمعت بين حضارت الشرق والغرب؟ وهل سيحافظ مسرح البولشوي على توجهاته الثقافية والفنية في رسالته التاريخية وخطابه الثقافي الفكري للشرق والغرب؟ أم أن استبعاده العديد من العروض المبنية على مثيولوجيا شرقية ستكون مؤشرا لانزياحه نحو الغرب؟ في هذه الحالة، هل سيظل البولشوي تلك القلعة الثقافية والفنية التليدة ومصدرا للدخل القومي الروسي، أم سيصبح مثل المثير من المؤسسات الروسية التي ابتعدت عن المعادلة الصعبة (التي حافظت عليها روسيا لفترات طويلة في التوازن بين الشرق والغرب) وتوهمت بأن الغرب يفتح لها صدره فتخلت عن الحذر، ولاتزال إلى وقتنا هذا تتأرجح في الفراغ الخانق؟!

http: // www. alincom. com/ bolshoi

موقع باللغة الإنجليزية يتحدث عن تاريخ مسرح البولشوي.

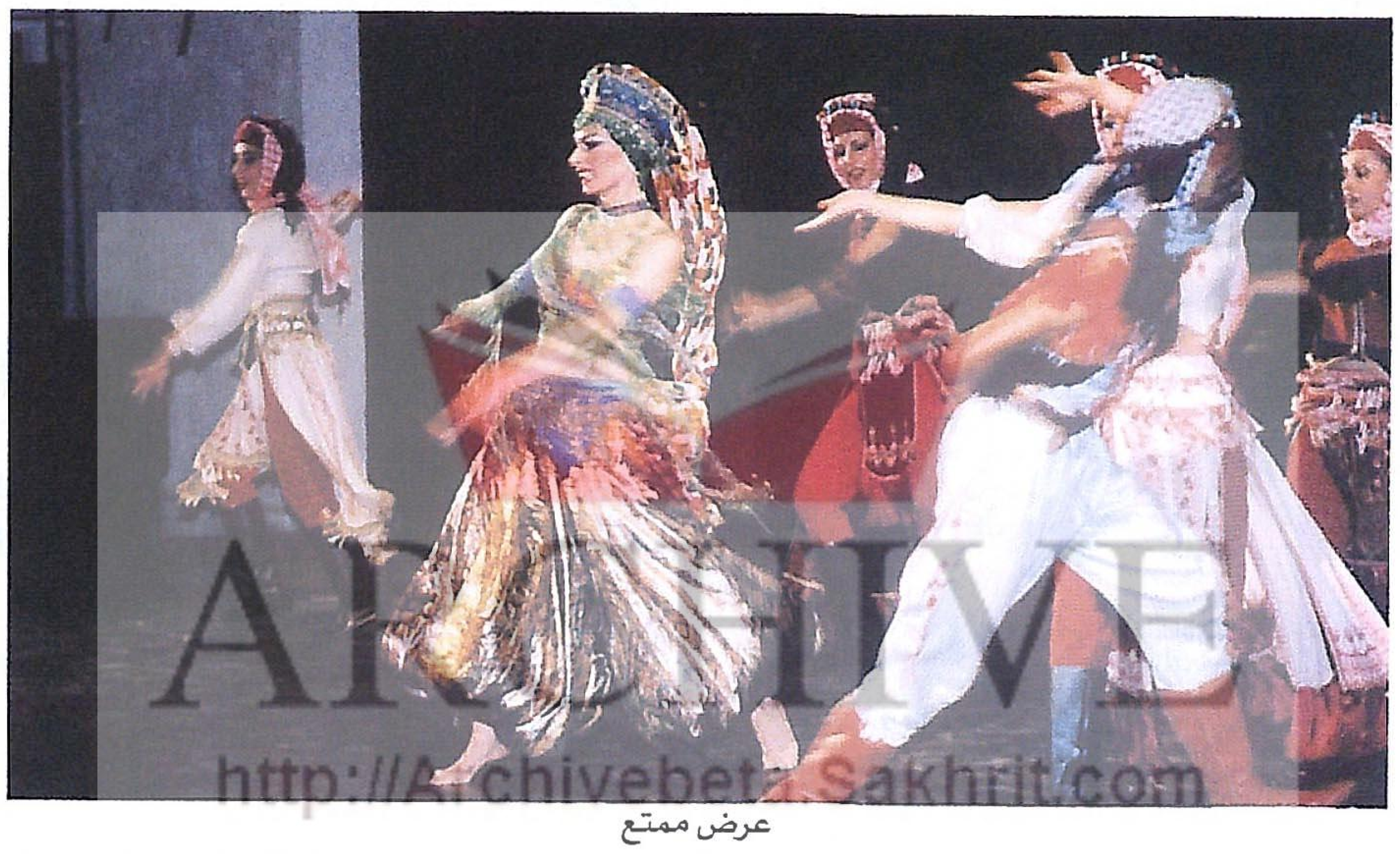
جهاد مفلح مدير الفرقة ومدربها

الأقدار وحدها شاءت لهذه الفرقة الشابة الطموحة «إنانا» أن تحمل رسالة المسرح الراقص، وتجاهد لنشرها بعصامية نادرة في هذا الزمن، فتبعث الحياة فيما كدنا نعلن وفاته، ونترحم عليه: فن المسرح الراقص.

العشق وحده هو الذي جمعهم لانشاء هذه الفرقة، التي استمدت اسمها من إله الخصب والقمر والحب عند السوريين القدماء ... عشر سنوات من العمل من دون دعم وتمويل والنتيجة تجربة فنية لأسابقة لها من سوريا، وفرقة مدهشة في إحياء وإمتاع الأرواح بالفن الراقي الجميل.

إبراهيم صموئيل – سوريا

إنانا .. فرقة المسرح الراقص رفيع المستوى



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عرض ممتع

إذا كان الفن هو إمتاع الروح أولا .. فإن «فرقة إنانا للمسرح الراقص» قد حققت هذا الهدف النبيل خلال عملها الأول: «هواجس الشام ٨٨٠» الذي قدمته على خشبة المسرح في معرض دمشق الدولي في شهر سبتمبر من العام الماضي.

فقد وفّرت لجمهور دمشق الدهشة البكر بمشاهدته للعرض، إذ لا سابقة فنية مسرحية لهذه التجربة في سوريا. علاوة على أنها أعادت الثقة إليه بأن المسرح – على غرار كل الفنون الإبداعية الحقيقية – لا يموت قط، ولا يستبدل، إذا ما قيض له عشاق يؤمنون بدوره، ويعملون على رفعته.

فمن أين ولدت هذه التجربة؟ ومن هم «المغامرون» بخوضها؟ وكيف تحقق لهم إنجازها في عصر عربي بات فيه القابض على فن المسرح كالقابض على الجمر؟

من السيرة الذاتية لتكوين الفرقة يمكننا أن نلمح الخيط المتوهج الذي ضم عناصر تشكيلها كلهم، وراح يحثهم إلى أن تحقق لهم تقديم عرضهم الأول ألا وهو عشق المسرح الراقص.

انبثقت الفكرة عند «جهاد مفلح»، الشاب الجاد الطموح إلى تكوين فرقة رقص مسرحية في سوريا (في ظل غياب أي فرقة للمسرح الراقص من هذا النوع وعلى هذا المستوى) فبدأ يسعى إلى تحقيق حلمه مدفوعا بعشقه، ومستندا إلى ثقافته في هذا الحقل، ومن ثم أسفاره إلى الخارج للمشاركة في دورات ومهرجانات في البرازيل وأمريكا وفرنسا، حيث شاهد عروضا وتجارب مختلفة ومتنوعة، أفاد منها في مشروعه الفني فيما بعد حيث التقى – كما يقول – «بمجموعة من الشباب المتحمس للمشروع، واستمرت التهيئة أكثر من عشرة أعوام، لأن تشكيل لغة جسد خاصة يحتاج إلى فترة طويلة من الصقل والتدريب».

عشرة أعوام، كان لابد فيها من العمل الحثيث، والبحث عن «عشاق» آخرين، على استعداد لأن يقدموا طاقاتهم وإمكاناتهم إلى أن تم ذلك.

قام «محمد عمر» بدراسة المرحلة التاريخية التي يدور حولها العمل، وهي العام ١٨٨٠، ومن ثم راح يقبس ومضات وإشارات في حياة الناس من ذلك الزمان، وأوضاعهم الاجتماعية والسياسية، ومعتقداتهم، وأحلامهم، ونزوعهم إلى الحرية والعدالة.

وأصغى «محمد هباش» إلى ألحان تلك المرحلة وأغانيها التي سادت واستمرت إلى عصرنا الراهن، فنهل من أجوائها وعمل على توزيعها توزيعا دراميا، مضيفا إليها من تأليفه ما جعلها معاصرة، وغير مقطوعة الصلة بالماضي، في آن معا.

وفيها تولى الشابان الموهوبان النص والموسيقى، انضمت الفنانة المعروفة المبدعة سحاب الراهب إلى المجموعة لتصب من فيض موهبتها وخبرتها الطويلة في تصميم الأزياء والديكور ما جعل الأزياء المستمدة من تلك المرحلة التاريخية، والمنسوجة بخيوط الإبداع الطليق، عنصرا بالغ الأهمية والحضور على خشبة المسرح.

> انبثقت فكرة تكوين فرقة رقص مسرحية عند جهاد مفلح، ذلك الشاب الجاد الطموح، فبدأ يسعى لتحقيق حلمه مدفوعا بعشقه لهذا الفن ومستندا إلى ثقافته الفنية الكبيرة

بعدها كان الأمر يتطلب التعاون مع عناصر فنية خبيرة في التدريب على الحركات والرقص. إذ لا يمكن لجهاد مفلح أن يستمر وحده، في التدريب والإشراف على مجموعة الراقصين والراقصات، والتنسيق فيما بينهم، خصوصا أن العمل يتضمن جزءا من رقص الباليه، فاستعان بثلاث فنانات متميزات للمشاركة في تدريب الفرقة: البينابيلوفا (مدرسة جاز خريجة روسيا) وإيمان كيالي (مدرسة أورينتال خريجة كركلا) ولاريسا يورمولوفا (مدرسة كلاسيك خريجة لينينغراد) وشكلن بإشرافه، طاقم التدريب على الرقص لخمسة وعشرين فنانا وفنانة، بينهم من درس في معهد الباليه العالي بدمشق.

إذا كان قد اجتمع لهذا العمل المسرحي الراقص ما يحتاج إليه من العنصر البشري الفني، فإن الدعم المالي قد غاب عنه تماما من أي وزارة أو مؤسسة أو جهة مما شكل عقبة حقيقية بالنظر إلى التكاليف الباهظة لمشروع كهذا.

من مآثر الفرقة، أن عقبة كبيرة كهذه لم تحبطها، ولم تجعلها تتراجع عن أحلامها، فشد الجميع أحزمة بطونهم لمصلحة فضاء هاجسهم، وشرعوا في العمل الدؤوب لتحقيق الحلم بما ملكوا من مجاهدة وصبر وتفان.

«كانت الفكرة الرئيسة – يقول مدرب الفرقة – الخروج بنموذج أو «ستايل» خاص، بمعنى أن تقدم شيئا غير الفولكلور السائد الذي نراه يقدم بصورة مطابقة تماما لما نراه في الشارع أو الأعراس والمناسبات. أي تقديم فولكلورنا بقالب جديد، مدروس ومؤسس على معرفة، لذلك ركزنا، أولا، على تطوير الجسد الراقص، ودربنا راقصي الفرقة تدريبات شاقة على مدار سنتين ونصف السنة، أي أسسنا لإمكانات تكنيكية عالية على كل أنواع الرقص: كلاسيك، جاز، مودرن، أورينتال، فولك دانس... وكان لدينا خبراء من الخارج لتدريس كل نوع من هذه الأنواع: لاريسا درست الكلاسيك، والخبيرة الروسية البينابيلوفا درست الجاز، وإيمان كيالي درست الأورينتال، فيما درست أنا المودرن والـ «فولك دانس».

وككل مشروع فني جماعي طموح إلى حيازة مستوى إبداعي رفيع واجهت الفرقة متاعب كثيرة، خصوصا في غياب الدعم والتمويل، وبذل عناصرها كل طاقاتهم للتآلف والتناغم فيما بينهم من جهة، وفيما بينهم والمدربين من جهة أخرى، مضحين بالكثير من احتياجاتهم في سبيل إنجاح المشروع، إلى أن تحقق لهم ما أرادوا وصمموا عليه، ففوجئ جمهور دمشق بملصق فني مصور بديع (من تصميم الفنان المعروف جمال الأبطح) يعلن عن ولادة العمل الأول لفرقة استمدت اسمها من إلهة الخصب والقمر والحب عند السوريين القدماء: إنانا، واتخذت من «هواجس الشام ٨٨٠/ شعائر الطرد والهذيان» موضوعا لفنها الراقص المسرحي الجديد.

على خشبة المسرح المفتوح لمعرض دمشق الدولي قدمت الفرقة أول عرض لها ولعلني لا أبالغ حين أقول إن المشاهد يصعب عليه تصديق أنه العمل الأول للفرقة بسبب قوته وجمالياته وقدراته على جذب الجمهور إليه وإمتاعه على مدار ما يقارب الساعتين من الزمن.

فعلى الرغم من اعتياد الوسط الثقافي على صرف النظر عن العيوب والمثالب والعثرات عن أول منتج إبداعي مقروءا كان أو مسموعا أو مرئيا، فإن الفرقة لم تتلط خلف هذا العرف الدارج، بل احترمت عملها ببذل المزيد من الجهد والتدريب والإتقان بما يليق بحلمها به، ومن هنا جاء المولود حيا، معافى، طبيعيا، دون أي عملية قيصرية لإنجابه. وعن هذا

يقول مؤلف الموسيقى وموزعها الفنان محمد هباش: منذ البداية حرصنا على عدم التسرع في تقديم العمل. كان كل واحد منا يعمل على أدواته تطويرا وتغييرا بما يحقق الانسجام فيما بيننا. لقد غيرت من الألحان والتوزيع مرات كثيرة بمشاركة أعضاء الفرقة والفنانين الآخرين.

ولأن العمل مسرح راقص، فقد ركزت الفرقة على أن تكون القصة مجرد إشارات والماحات حوارية، تومئ إلى الحدث إيماء بكلمة هنا، أو جملة مختصرة هناك أو صرخة عابرة ، مفسحة في المجال للراقصين والراقصات التعبير بكل جزء من أجسادهم، عبر حركات فنية، إيمائية، لينة، تشع بالدلالة، وتفصح عن المعنى من خلال الأفراد حينا، والمجموعات حينا آخر، وبتداخل متفاعل، حميم بين إرث الرقص الشعبي العربي، وفن الباليه الأجنبي، وابتكارات مدربي الفرقة على الحركة والرقص.

ووفق هذا، كانت الخشبة تعج بالراقصين والراقصات الذين أدوا أدوار (نقيب الأشراف، الصوباشية، الأتراك، الجاسوس عويضة، الشالوح) أو تفرد مساحتها الواسعة لحبيبين يأتلفان على إيقاع عاطفتهما الجياشة، أو تفرغ تماما سوى من سقاء يحوك المؤمرات على خلفية بهجة الحياة.

سيحبط الرائي الذي يمني نفسه ب «سماع» حكاية كاملة متكاملة، مروية بالسرد والحوار، لأن المسرحية تقوم على الإيماء، وخلق المناخات، وحث المشاعر وإشاعة أجواء عبر حركات الأجساد المدربة، وتصاميم الأزياء المبتكرة، وإيقاع اللحن المجاري للحركة، بحيث تترك للمشاهد فرصة المشاركة في تأليف الأحداث والواقع، عاملة على إغناء باصرته بسحر المرئي الحركي - التعبيري، بعد أن كادت تعميها مطولات الخطابات السردية ووصايا الحكمة من فوق خشبة المسرح!

قبل ذلك، وبعده، وإلى المهارات الفنية، الفردية والجماعية، والإتقان الدقيق للحركة، والرقصة، والتثني والتعبير ... إلخ مما يندرج في خانة الأداء، كان الراقصون والراقصات يفيضون مما يمكن في أعماقهم: الإيمان العميق بالعمل والدور، والمهمة التي كرسوا أنفسهم لإنجازها. إيمان، انتشر بين الجمهور كالطيف، وتغلغل فيهم، فأضاف على إعجابهم بالأداء المتقن للدور والحركة إعجابا بحب الراقص أو الراقصة لعمله، وإخلاصه لفكرته وهدفه.

على أي حال، تمكنت هذه الفرقة من إحياء أرواحنا وإمتاعها بفن راقص رفيع المستوى، لا يجدي أي كلام في التعبير عنه، لسبب بسيط وهو أن أي عمل فني مرئي أو مسموح إنما وجد ليُشاهد ويُسمع فقط، ولهذا حسبي فيما كتبت أنني حاولت التعريف بهذه الفرقة المسرحية الراقصة الوليدة، وتقديم باقة من شكر وعرفان للجهود الكبيرة التي بذلتها، وللمتعة الفنية التي منحتها إياها ◆

تحت ضوء القمر وبين الشموع الخافتة في أحياء غرناطة، وعلى إيقاع الصاجات، تهتز الأندلس وتغني وتصفق وتطرق الأرض برجليها. فهي تعبر عن معاناة شعب غجري، كتب عليه الشقاء في عصر كانت أسبانيا قد انقسمت إلى قسمين من الديانات: الإسلامية والمسيحية. فهؤلاء الغجر لجأوا إلى طريقة في التعبير عن مآسيهم ومعاناتهم. فكان انعكاس مشاعرهم يختصر في تبنيهم للجيتار العربي ونغم الأناشيد البيزنطية، والتماس روحهم بنوع من الارتجال المأساوي. فهم يعتقدون أن آلهة أجدادهم المصريين القدامى هم من أعطوهم سر الحياة والموت والأكثر من ذلك سر الصاجات.

إعداد أنوار الرضوان - الكويت

الفلامينكو.. رقصة المعاناة الغجرية

أصل كلمة فلامينكو غامض، فالبعض يعتقد أنها كلمة من أصل قصطيلي من كلمة flama ومعناها «اللهب»، والبعض الآخر يرى أنها من أصل عربي من (فلح منكو)، على أي حال الكلمة لم تظهر إلا متأخرا في وسط القرن التاسع عشر.

في الواقع، هذا الفن لا يعتبر نوعا من الغناء أو الرقص أو حتى احتفالا. بل إن الفلامينكو هو نوع من الانضباط والتحكم بالنظرات ومجابهة الحياة والموت.

لقد عانى الشعب الغجري كثيرا. فعندما سقط آخر عرش للعرب وبعد أن كانت هذه الأرض، أرض تسامح، أصبحت تنفذ أوامر الكنيسة الجبارة التي كانت تشن حملة ضد المسلمين والغجر فتعرضوا للقتل وهتك العرض والمطاردة المستمرة. من هنا يبدأ صوت يشكو الألم على شكل نشيد حزين نابع من ألم عميق، يقول أحد الغجريين (مانويل توري Manuel Torre): «هذه الأناشيد منبثقة من المآسي والعذاب». ولشدة هذه الصدمات، ولشدة كتم البكاء، تقوم تلك الغجرية فتطرق قدميها وأصابعها معبرة عن ألمها وعذابها بالرقص.

يتلاشى الفلامينكو من هذه الساحة حتى يظهر في العام ١٨٠٠ في المقاهي. وبدأ يكون له قاعدة يمشي عليها، فاصبح للفلامينكو قوانين يتعلمها الفرد. ربما أنه فقد نوعا من التلقائية أو العفوية ولكنه أصبح فنا.

(مانويلا كاراسكو Manuela Carrasco) البالغة من العمر الثانية عشرة، ليست كأي طفلة عادية، بالكاد تكون جميلة، أحبت هذا الفن العريق. فهي على وشك أن تصبح باهرة الرقص لتسحر أعيننا، يشغلها أمر مهم، وهو أن تصبح ذات يوم في (الأمايا الكبرى). فتصحب كل حركة تقوم بها تلك الفتاة نظرة ثائرة: فتضم قبضتي يديها مصدرة أصواتا بأصابعها، ومن ثم تثابرالرقص ... الفلامينكو.

نستطيع أن نرى نجمات الفلامينكو في صالة مليئة بالمرايا حيث تتجاوب الراقصات مع انعكاسات صورهن. تقوم الطفلة بتقويس خصرها إلى أقصى حد، ترفع رأسها وتمد ظهرها. وتتخيل نفسها (كارمن أمايا Carmen Amaya) - الغجرية التي حظيت بإعجابها هوليوود، - فتغمض عينيها، تأخذ نفسا عميقا، وعلى أول نغمة لوتيرة الجيتار تقوم الطفلة بكل ما لديها من أصابعها، يديها، ظهرها، ضربات كعب حذائها، برجليها وبكل جسمها. ومع سرعة الإيقاع تسرع بالحركات، ومن ثم يأتي التصفيق الذي يتناسب مع إيقاع قدميها ومن ثم يصرخ المغني (Cantaor).

يداه ممدودتان يكلمها. فيقول لها: اسكبي دموعك في المنديل فأحمله للجواهري في غرناطة أو يقول: يقولون إنني أمشي حزينا، ولكنهم لا يعلمون أنني أمشي للموت . فهو يكلمها عن معاناة شعب. ففي حي (تريانا)، قاموا بقتل الغجر لكونهم غجرا فقط. وهناك المزيد من هذه الأقاويل التي ولدت من الشارع، وادت من المقاهي، فتشكل الأغنية عن طريق هذه الأقاويل المتضاربة، فإما أن تكون الأغنية (el cante) خارجة من الصميم (Jondo) أو خفيفة (chico) وذلك يعتمد على الملقي بلحظة (duende) الاستنزال. ومع رقة هذه الراقصة، فإننا لا نراها إلا مجموعة من الحركات، حركات مصدرها هو مكدة الشعب. إنها الغجرية ذات القدمين الحافيين.

تدربت ألف مرة، تمرنت على كل حركة للأصابع، للكتف،لليدين... الخ. ومع كل هذا فهي ترتجل، تستمع، توحي لعازف الجيتار. فكأن نقاوة الرقص دورية بين ثلاث: يكلم الـ (cantaor) الراقصة (Bailaora)، فتجيبه، وعازف الجيتار يتناغم معهما. وهذه هي الحرية المطلقة للمغني والراقصة ولعازف الجيتار... من هنا يأتي الفلامينكو.

توفيت (كارمن امايا) حين كان عمرها خمسين عاما، بعد أن نفد كل ما لديها من طاقة، فقد كانت ترقص كل يوم حتى افرغت قوتها والامها ◆

http://www. flamenco - world. com/

ما هو الفلامينكو؟ هذا الموقع يجيب عن هذا السؤال. كما يشمل أسماء لفرق مشهورة من الغجر.

اختتمت فعاليات وأنشطة مهرجان القرين الثقافي السابع، باكورة احتفالات «الكويت عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠١». انتهى المهرجان الذي أثبت من جديد أن الكويت واحد من أهم مراكز الإشعاع الثقافي في الوطن العربي، حيث ضمت بين جنباتها على مدار ثلاثة أسابيع رموزا للفكر والثقافة والفن. جاءوا من كل الأقطار، ليرسموا خارطة الوطن العربي، بأفكارهم ولوحاتهم وأبحاثهم وفنونهم، جاءوا يحملون الهموم والمعوقات نفسها، فتتشابك أيديهم وتتلاقى أفكارهم وتتكامل رؤاهم، لتواجه تحديات هذا العصر الغامض، الذي جعل لغته الرسمية هي المصالح، ودينه البيزنس وقانونه المنفعة وسلاحه سحق الآخر.
عصر لا يعرف النبؤات ولا يعترف بالأحلام والهوية والخصوصية، فجاء القرين هذا العام ليبحث عن إجابات لأسئلة الهوية والذات، ويناقش مشاكل ومعوقات الترجمة لبحث كيفية التواصل مع الآخر، ويكرم الرواد والمبدعين ويغسل أرواحنا بعروض موسيقية ورقصات شعبية رائعة.

الكويت - الحسيني البجلاتي

ندوات، تكريمات، عروض فنية ومعارض تشكيلية في مهرجان القرين الثقافي السابع

من حفل الفرق الشعبية الكويتية

احتفالية الكويت عاصمة للثقافة العربية 2001

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اختتم مساء الخميس ٢٥ يناير الماضي مهرجان القرين الثقافي السابع أنشطته بحفل غنائي أقيم على مسرح الدسمة، حيث أحيا الجزء الأول منه ثلاثة من المطربين الشباب قدموا وصلاتهم الغنائية المتميزة، غنى الفنان مساعد البلوشي أغنية «الأسرى» عبر فيها عن حزنه لغياب الأسرى وناشد كل أصحاب الضمائر الحية للوقوف إلى جوارهم، كما غنى فراس التتان أغنية الفنان محمد عبده «مهما يقولون»، تلتها أغنية «يا بو شعر فله» للفنان فيصل الشومر بمصاحبة رقصة «الطبورة». وتألق بعدها نجما الحفل المطربة نوال «قيثارة الخليج» والفنان د. عبدالرب إدريس، على أنغام الفرقة الوطنية الكويتية للموسيقى بقيادة عبدالله الضليعي وبإشراف د. صالح الحربي.

وكان المهرجان الذي أقيم برعاية أمير دولة الكويت الشيخ جابر الأحمد الجابر الصباح (حفظه الله)، وقد افتتحه نيابة عنه سمو ولي العهد الشيخ سعد العبدالله السالم الصباح (حفظه الله) مع وزير النفط ووزير الإعلام بالوكالة الشيخ سعود ناصر الصباح والدكتور محمد الرميحي الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. وحضره عدد كبير من الضيوف العرب منهم د. عصمت عبدالمجيد الأمين العام لجامعة الدول العربية، ووزراء ثقافة دول الإمارات وسورية ولبنان والأردن وقطر واليمن والجزائر والسودان وموريتانيا وتونس، وعدد كبير من السفراء والوزراء والمفكرين والمثقفين العرب.

وأشار د. عصمت عبدالمجيد في كلمته إلى تزامن اختيار الكويت عاصمة للثقافة العربية مع بداية القرن الحادي والعشرين، ونوه عبدالمجيد إلى «اسهامات الكويت المتميزة في دعم الإبداع الثقافي والفني والفكري»، ودعا في كلمته إلى «صياغة أجندة ثقافية عربية موحدة».

في حين قال الدكتور الرميحي في كلمته «إن الثقافة في الكويت رافد مهم من روافد الثقافة العربية بعمقها المتجذر في التاريخ وهمومها المعاصرة وهواجسها المستقبلية»، داعيا إلى دور للثقافة العربية في ظل العولمة. وشدد على أن «ثقافة العولمة تقوم على الحوار وتتخذ منه مسلكا ونهجا بمقدار ما هو قيمة حضارية وثراء معرفي، وثقافة تدين الحروب وتناهض الإثم والعدوان وتنبذ التعصب».

وأعلن الدكتور الرميحي أن العام ٢٠٠١ سيكون عاما «عامرا بالعمل الثقافي الجاد والدؤوب، بما في ذلك مشروعات للبنى التحتية وبرامج تنفيذية ونشاطات ثقافية وفنية متنوعة»، ودعا إلى التعاون «من أجل إشاعة ثقافة تُنمي الوعي بالمخاطر الكامنة والفرص المتاحة والتحديات الكبيرة».

وعرض في الافتتاح أوبريت «وطن الكتاب» للشاعر يعقوب السبيعي، وهو عرض فني تاريخي لمسيرة الثقافة والشعر والآداب في الكويت. وقدمت الفرقة الشعبية عرضا فولكلوريا من الفن الشعبي لرقصات البر والبحر، وصاحب العرض الفرقة الوطنية للموسيقى بقيادة د. صالح حمدان.

تعود فكرة العواصم الثقافية العربية إلى وزيرة الثقافة اليونانية الراحلة ميلينا ميركوري أمين عام منظمة اليونسكو تمشيا مع فكرة المدينة الأوروبية للثقافة في الاتحاد الأوروبي، وكان الغرض من المشروع هو تعزيز الحوار الثقافي بين الحضارات ونقل معرفة أفضل لثقافة العاصمة المختارة. وقد اختيرت خمس عواصم للثقافة العربية هي القاهرة ١٩٩٦، تونس ١٩٩٧، الشارقة ١٩٩٨، بيروت ١٩٩٩، الرياض ٢٠٠٠.

وحين اختيرت الكويت عاصمة للثقافة العربية العام ٢٠٠١، قرر مجلس الوزراء تشكيل اللجنة الوطنية العليا للاحتفالية برئاسة سمو ولي العهد، وعضوية وزراء الإعلام والتعليم والمالية والتخطيط والدولة للشؤون الخارجية والأشغال والتجارة والصناعة ورئيس المجلس البلدي.

> ”العام ٢٠٠١ سيكون عاما حافلا بالعمل الثقافي الجاد والدؤوب، بما في ذلك مشروعات البنى التحتية، والنشاطات الثقافية والفنية المتنوعة“

وفي ١٩٩٩/١٠/٣١ قرر مجلس الوزراء تكليف المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بمباشرة العمل مع الجهات المعنية للاحتفال بهذه المناسبة وشُكل المكتب التنفيذي للاحتفالية بتاريخ ٢٠٠/٥/٣١ للتنسيق مع المؤسسات العامة والأهلية لوضع برنامج وترتيبات الاحتفالية.

وارتبطت انطلاقة الكويت ٢٠٠١ في نفوس الكويتيين بحدثين في غاية الأهمية، أولهما الاحتفال بمرور أربعين عاما على الاستقلال وتأسيس الدولة الحديثة في الكويت، والثاني مرور عشر سنوات على تحرير الكويت من الاحتلال العراقي.

ولما كانت الكويت حريصة على تعزيز فكرة العواصم الثقافية بما يتلاءم مع دورها الثقافي والريادي في الوطن العربي، لذلك حُددت ثلاثة أهداف للاحتفالية:

الأول هو تدريب عدد كبير من الشباب الكويتي على العمل في مجالات الثقافة والفنون.

الثاني: هو إطلاع ضيوف الكويت وزوارها على تجربة الشعب الكويتي في الثقافة والديمقراطية ومنجزات الشعب الكويتي الحضارية، بالإضافة إلى إبراز تجارب العمل الثقافي الذي تقوم به الجهات الحكومية والمنظمات الأهلية.

الهدف الثالث: هو الانطلاق إلى تنمية ثقافية تؤهل الكويت لدخول القرن الحادي والعشرين ببناء حضاري ثقافي متميز معتمدة على رصيدها الثقافي ورسالتها في المنطقة العربية.

وقد حُددت أولويات العمل على ثلاثة محاور متقابلة، الأول هو البنية التحتية الثقافية مثل مشروع مبنى مكتبة الكويت الوطنية ومشروع المجمع الثقافي، ومشاريع رئيسة أخرى تتعلق بترميم وصيانة جذرية مثل متحف الكويت الوطني ومتحف شهداء القرين والقبة السماوية ومتاحف جزيرة فيلكا والمدرسة القبلية وبيت ديكسون والقصر الأحمر.

الثاني هو المشاريع الثقافية مثل ترميم وصيانة المواقع الأثرية والمتاحف، وبدء مشاريع تنقيب أثرية في منطقة الصبية وأخرى في

جزيرة فيلكا بمساهمة من البعثة الكويتية - الفرنسية.

الثالث هو هذا الكم الهائل من الأنشطة والفعاليات الثقافية والفنية، المتمثل في الندوات والمحاضرات والمعارض التشكيلية والعروض المسرحية والموسيقية.

هذا الزخم والحضور الثقافي يؤكد من جديد أن الكويت عاصمة الثقافة العربية ستظل على مدار ثلاثمائة وخمسة وستين يوما مركزا للإشعاع الحضاري ومنارة ثقافية وسط العالم العربي.

والآن نقدم إطلالة سريعة على أهم أنشطة وفعاليات المهرجان.

معارض

شهد المهرجان خمسة معارض للفن التشكيلي، الأول هو معرض القرين السابع للفن التشكيلي الذي شارك فيه «عدد كبير من الفنانين والفنانات»، قدموا ١٤٢ لوحة، رصدت أهم ملامح المدارس والاتجاهات التشكيلية الكويتية.

ففي لوحته «الطاغية»، قدم إبراهيم حبيب تفسيرا مباشرا لمعنى اللوحة، باستخدام فالألوان الزيتية بأسلوب سريالي رمزي، الحجر يدل على الدمار، والألوان الصفراء في آخر اللوحة، للدلالة على وجود أسرى كويتيين لدى النظام العراقي.

وقدمت نوال القريني ثلاثة تماثيل من البرونز عناوينها «الصراع، عصر السرعة، الدوامة»، رصدت من خلالها حالات إنسانية تدفع الذاكرة إلى التأمل، وتحاول هذه المنحوتات الصغيرة أن تعبر عن شكل من أشكال التعقيدات التي يلاقيها الإنسان بالرغم من عصر السرعة الذي لا يمنحنا فرصة حقيقية للتأمل.

في حين قدمت نادية الدريهم من خلال لوحتها «بنت الكويت»، الشكل التراثي في الصورة، واللوحة تعبر عن الطفولة الإنسانية والمرأة معا.

وقدم علي البلوشي عملا مميزا مستخدما المعادن في تكوينه «الكويت باقية»، قدم فيه صندوقا معدنيا تبدو الكرة الدائرية من المعدن الصلب شكلت خريطة ومكانا وموقعا وامتدادا. ومن خلال رؤية فنية طوع من خلالها المعدن قدم هذا النموذج المجسم الذي يُظهر بتميز بقاء الأرض والوطن في الذاكرة وفي الواقع.

مريم المسباح استخدمت الزيت في تشكيل رمزي في لوحتها «الصمود»، قدمت خلالها الإنسان كالشجرة يتحمل تقلبات الحياة، واستخدمت الرمزية الفنية في حالة إنسانية توحي بحالة الصمود والتحدي، وكان المدى الفني في اللوحة نابضا بشكل استقراري يُعبر عن المضمون الخفي لهذا العمل.

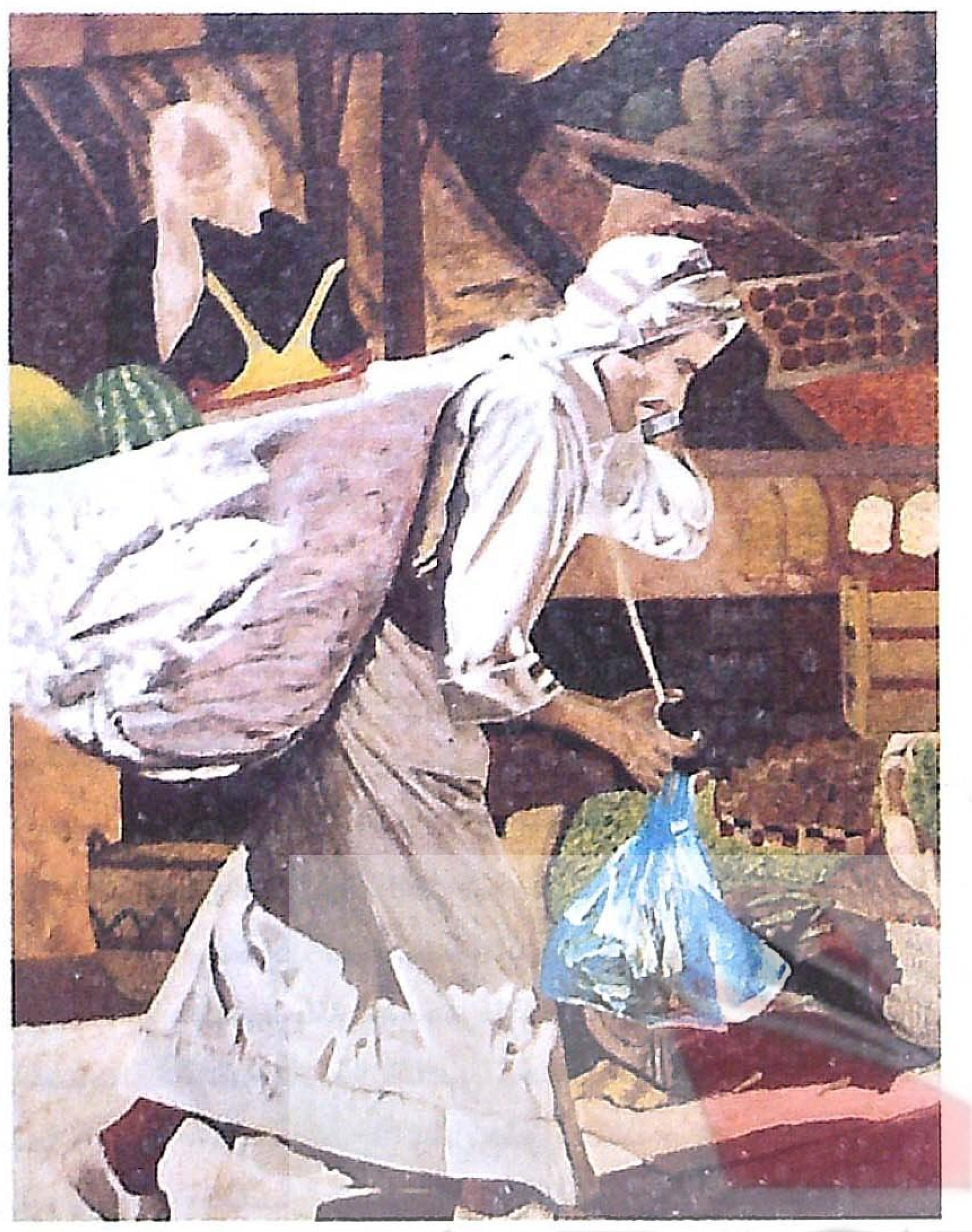
ناجي الحاي قدم بخامة الإكريلك «ورقة عائمة، وسائر على الطريق»، وفي اللوحتين حاول الحاي بتلقائية أن يفسر الحياة من وجهة نظره، بوضعه علامات استفهام غير مباشرة داخل عمق اللوحة.

لوحة من «أحياء القدس» قدمها الفنان الصغير محمد سليمان ناصر، وهي محاولة تستحق التقدير من شاب صغير، وإن كانت اللوحة منسوخة لكنها تُبشر بفنان واعد.

وفي معرض الفن التشكيلي العربي المعاصر الذي قدمه معرض معهد العالم العربي في باريس، قدمت ٥٣ لوحة رسمت خريطة الوطن العربي التشكيلية، لفنانين من مصر والكويت والسودان والمغرب ولبنان وفلسطين والعراق والبحرين والجزائر وقطر والأردن والسعودية وسوريا.

> ”قدم معرض القرين السابع للفن التشكيلي، ١٤٢ لوحة رصدت أهم المدارس والاتجاهات التشكيلية الكويتية“

لوحة «رؤية جديدة» من معرض الفنان القطري يوسف أحمد



من معرض القرين السابع للفن التشكيلي

قدم المعرض بانوراما تشكيلية منتقاة، تحكي قصة قرن كامل من إبداعات العرب الفنية. فمن الكويت قدم المعرض أعمال المبدع سامي محمد صاحب التجربة الفنية الثرية، الذي يعطي لقضية الحرية وتحرر الإنسان من قيوده الاهتمام الأكبر في أعماله، وتحكي لوحته «صبرا وشاتيلا» التي نحتها العام ١٩٨٣ قصة القهر الإنساني الذي تعرض له الإنسان في هذه البقعة التي شهدت مجزرة بشعة من قبل جنود العدو الصهيوني، استخدم في نحتها خامة البرونز، وتظهر فيها لمسات أنامله الفنية بوضوح.

«دمشق ١٩٨٦» لوحة باهرة تمثل جزءا من التشكيل السوري وتاريخه الطويل رسمها الفنان نذير نبعة بواقعيته الرمزية، واللوحة تتحدث عن نفسها في إظهار الدقة واللون وعمق التفاصيل، في مرحلة جديدة لنذير نبعة استطاع خلالها أن يقيم مدرسة فنية جديدة أطلق عليها حركة الحداثة الفنية.

وفي لبنان عُرضت لوحة «المجموعة» للفنان التشكيلي بول غيراغوسيان، صاحب العلامة البارزة في تجريد الأشياء، وتحكي عن العلاقات الإنسانية مع هيمنة المرأة على الرجل في تشكيل الجماعة الخاصة بلوحته، وكان التناسق الفني بديعا، وأبهرت الألوان الزرقاء والأحمر الخفيف عين المتلقي ولمست مواطن العمق الإنساني في تفسير ما يراه المتلقي.

وقدم الفنان القطري يوسف أحمد في معرضه عشرين لوحة حملت العديد من الرؤى الفنية التشكيلية، شواهد اللون بها حالة صوفية عتيقة قادمة من الشرق، داخل أمجاد الصحراء التي تفتحت عيناه على رمالها الصفراء.

تبدأ جماليات اللوحات في مخاطبة الرؤية البصرية، عندها تبدأ إجابات الأسئلة التي تدور داخلنا عندما نرى تلك اللوحات بعدها تطالعنا كتلة الجمال الشرقي الهادئ، كتلة البني والأزرق والأحمر، وهو لون جديد من التعبير عند يوسف أحمد المتوحد مع بيئة صحرائه بصوفية لا تقل في انفعالاتها عن حالات الشغف الفني، في تكنيك جديد، فالجداريات تبدو بين حالة التكوين والنسج، عذوبة الريشة تنعطف ناحية كثافة اللون، عزف يوسف أحمد بإيقاع الصحراء، فانبساط الأرض يذكرنا ببدايات يوسف أحمد، عندما بدأ يشكل الحروف العربية أكمل بعدها مسارات التكوين الأولى، بعد حالة المتابعة، بدأت أمكنة الريشة تتغير وتتحول لتعزف رؤى متكاملة باللون والضوء، وكانت التحولات في استخدامات الألوان من البني والأسود والأصفر إلى الأخضر إشارة إلى ألوان نوافذ الشرق القديمة، حالات استكشافية صنعها نكوص فكري - ربما لا شعوري - قصد بها يوسف أحمد منطقة وفلسفة الأشياء، فاللون الأخضر يتفاعل مع الأسود، ويكونان معا موتيفات أشبه بالنقوش الحجرية القديمة.

في لوحة «الصيف» مثلا يقدم كتلة من الإحساس المتدفق ففي تجمع الأحمر والأصفر والأسود والبني، أحاسيس لا تنتهي، فالتطور الممكن لحالة الصيف ينبع من لون واحد، إلا أن الحالة الساكنة في اللوحة توقفت أمام أكثر من خمسة ألوان دفعة واحدة بمساحات مختلفة، قدم فيها الخيال والظلال كأنها تأنس لوجود الإنسان في حالة من التوحد والخيال في محاولة للبحث عن الذات.

وتحت عنوان مئة عام من التصوير الفوتوغرافي الأمريكي، افتتح السفير الأمريكي في الكويت جيمس لاروكو معرض «صور القرن»، مساهمة من الولايات المتحدة الأمريكية في احتفالية الكويت عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠١، وكما قال لاروكو في أثناء افتتاحه المعرض: «الكويت بلد التسامح والسلام وهي مدينة عرفت وشعبها باحتضان كل ما من شأنه احترام العقل والبشرية وما يخدم تقدم الأمم ورقي مفاهيمها».

ويرصد المعرض من خلال الصور الفوتوغرافية التاريخ الأمريكي منذ بداية القرن، فيبدأ بصور العربات التي تجرها الخيول انتقالا إلى عصر الآلات البخارية وصولا إلى لقطة لسطح القمر من مركبة الفضاء «تشالنجر».

يقدم المعرض أكثر من مئة صورة فوتوغرافية قامت دار الوثائق القومية الأمريكية بجمعها منذ نشأتها في الثلاثينيات، وتعد هذه المجموعة توثيقا مصورا لتطورات المجتمع الأمريكي السياسية والثقافية والاجتماعية خلال القرن الماضي.

من جانبها شاركت اليابان في الاحتفالية من خلال معرض «تعرف على اليابان»، وهو معرض بوسترات، يهدف إلى تعريف الجمهور العربي بالحياة اليابانية. لأن البوسترات - كما قال الملحق الثقافي الياباني كونيهيرو شيمايا - في اليابان ذات دلالات تعكس طبيعة الحياة الاجتماعية، ووسيلة من وسائل الإعلان.

فرق

كان للأنغام والموسيقى الشرقية وللرقصات الشعبية حضور كبير في المهرجان، من خلال خمس فرق موسيقية وفنون شعبية.

فرقة فهد العبدالله للفنون اللبنانية قدمت على مدار ثلاثة أيام عروضها على مسرح الدسمة، وأثبتت بتلك العروض الفنية أن الألسن والأقلام والوثائق ليست وحدها التي تروي تاريخ وتراث البلاد، لكن يمكن للنغمات والرقصات أن ترصد وتسرد تاريخ الأمم وتعبر عن حضاراتها.

بدأت الفرقة عرضها بمقدمة موسيقية تمهيدية عبارة عن «كولاج» موسيقي لأهم المقطوعات اللبنانية، ثم تقدم الفرقة «الدبكة» اللبنانية الشهيرة في رقصة «دلعونة ماني غزيل» ثم تقدم رقصات عدة تراثية مثل «المجوز» و«الشكشكة».

وبعنوان «بيروت» كان المشهد الثالث للفرقة، قدمت من خلاله عرض البحارة، الذي تميز بجمع مبهر لتراث البحر الذي يسكن وجدان الوطن العربي، بما يمثله من ذاكرة حية لشعوبها، وجاءت ملابس هذا المشهد متناسبة مع عنوانه، وتجلى فيها اللون الأزرق (لون المياه).

الجزء الثاني من العرض بدأ بمقدمة موسيقية، تلاها مشهد الصوفية الذي عبر عن تاريخ الدراويش والمتصوفة، حيث الإيقاعات الساكنة المحركة للوجدان والذاكرة، والتي تدفع الجسد إلى التمايل غير الشعوري. تميز هذا المشهد بجماليات موسيقية رائعة أبقت القديم داخل ذاكرة المشاهد المعاصر.

وقدمت الفرقة رقصة صعيدية، تجلى فيها الإيقاع الصعيدي القديم القادم من عصر الفراعنة، وتميزت بجماليات الملابس والإضاءة، وكانت أشبه برحلة إلى العصور القديمة.

وكان المشهد الختامي صرخة في وجه

افتتاح بيت ديكسون

فرقة جولد سميث

الاحتلال الصهيوني لجزء من تراب لبنان في الجنوب، حيث غطى السواد أجساد الراقصات، اللاتي جاءت حركتهن بطيئة وحزينة لكنها عميقة عمق الجرح النازف داخلهن، وفجأة تتحول العباءات السوداء إلى ملابس زاهية ومزركشة، وتدب خشبة المسرح بالحياة والفرح تعبيرا عن الأمل في مستقبل أفضل.

وتقدم الفرقة تحيتها للجمهور على صوت فيروز الشجي المعبر عن وجدان العرب جميعا.

فرقة «جولد سميث» البريطانية واحدة من أهم الفرق الأوركسترالية في إنجلترا، وتضم ٣٨ عازفا من المحترفين والطلبة الدارسين في معهد جولد سميث الأكاديمي للفنون، التابع لجامعة لندن. أثبتت بعروضها الثلاثة أن الموسيقى لا تعرف لغة واحدة بل هي لغة كل الشعوب، بعد أن عزفت أنامل أعضائها لحني الموسيقار علي زكريا الأنصاري «ملك الغرام» و «الحمد لمن» في مزج رائع بين التراث الكويتي والفن السيمفوني بإدخال آلة «المرواس» الشعبية القديمة.

وكان الموسيقار علي زكريا الأنصاري أجاد العزف على العود وبدأ تثقيف نفسه موسيقيا في أثناء عمله الدبلوماسي في موسكو، وعزفت أعماله في موسكو والبرازيل ولندن وبولندا.

كما قدمت فرقة «جولد سميث» التي يقودها ستانلي جلاسر عددا من المعزوفات العالمية لموتسارت وبيتهوفن.

وفي ليلة الفنون الكويتية التي احتضنها مركز عبدالعزيز حسين الثقافي، سهر الحاضرون مع سهرة للفنون الشعبية الكويتية، شاركت فيها أبرز الفرق الشعبية، واستعرضت من خلالها جزءا مهما من الفولكلور والموروثات القديمة، مثل أغاني البحر «كالدواري والمويلي والسقوية والياهي» التي تتميز ببطء الإيقاع عن طريق استخدام أدوات صوتية وموسيقية ذات ترددات عالية للتحايل على صوت الأمواج العاتية التي كانت تضرب سفن الترحال طوال أشهر السفر، كما قدمت الفرق بعض فنون أهل البادية التي تميزت بالأجواء الاحتفالية المبهرة الشبيهة بالكرنفالات، التي كان الكويتيون يؤدونها أيام الأعياد والمناسبات السعيدة، مثل إعلان الانتصار في المعارك.

قدمت الفرقة العربية للمعهد الوطني للموسيقى ثلاث أمسيات غنائية موسيقية، تضمنت نماذج من الألوان الموسيقية الشهيرة في الأردن وبعض البلدان العربية. واعتمدت الفرقة في برنامجها على الجمع بين الأغاني التراثية القديمة وبعض الأغاني الحديثة، في مزج ذي دلالة للجمع بين الأصالة والمعاصرة، دون أن تأخذنا دوامة الماضي لنذوب داخلها، أو يجرنا تيار الحداثة فنشعر بالاغتراب أو التهميش.

افتتحت الفرقة أمسياتها بعزف أغنية «ذكرياتي» للموسيقار محمد القصبجي، تلته بأداء إيقاعي لمجموعة «المهابيج» التي طورتها الفرقة لتناسب الزمن الحالي، وجاء التطوير من داخلها متمشيا مع نغماتها الرئيسة، ثم تلى ذلك تقديم بعض الأغاني مثل «ما سلا قلبي هواكم» لرائد الأغنية الشعبية الأردنية الموسيقار توفيق النمري، وقدمت مطربة الفرقة قمر بدوان أغنيتي ليلى مراد «اسأل علي» وشادية «وحياة عينيك»، بطريقتها الخاصة وصوتها المعبر الشجن.

وفي حوار جميل بين آلة القانون أظهر مهارة العازف لاميل حداد في التحاور مع وتريات الأوركسترا، قدمت الفرقة مقطوعة «لحن»، وجاء الشجن عبر الأنغام الحزينة المنطلقة من الناي.

في بيت «لوذان» الذي استقى اسمه من تاريخه العريق كملاذ للسفن، لاذت مجموعة من النغمات الشرقية التي تغربت منذ سنين لندرة المحافظين عليها فوجدت مستقرا لها، على أيدي نخبة من العازفين الكويتيين المهرة يقودهم ابن الفنان الكويتي المبدع غانم الديكان.

استهل الديكان ليلته بمقطوعة «الفزعة» والتي تعني باللهجة الكويتية المحكية النصرة والاستعداد لنجدة المستغيث بالكويتيين، فتفنن الملحن في استخدام العرضة المعبر عن الاحتفال بالانتصارات العربية، ليأتي الإيقاع الحماسي موازيا لعذوبة ألحان الآلات النحاسية فتعطي المنصت أبلغ دلالة تصويرية عن عادة وطبع إنساني كويتي شهير جدا.

مقطوعة «الحلم» صاغها ملحنها بذكاء فني إذ لم تجد أجمل من إيقاع ونغمة «فن السامري» وهو فن كويتي هادئ وكلاسيكي عريق، عبر عن الحلم الذي يرمز له المؤلف سليمان الديكان، ولم تكن لتظهر لولا العزف المنفرد على الناي لمحمد الخلف.

وسليمان غانم الديكان من مواليد العام ١٩٧١ وهو أول موسيقي خليجي يعزف مقطوعاته في دار الأوبرا المصرية، ناقلا حضارة بلاده والخليج إلى مختلف الدول العربية والغربية وله العديد من المؤلفات الموسيقية التي صاحبت أفلاما تسجيلية كويتية عدة. ويواصل الديكان - حاليا - الدراسات العليا في جامعة الروح القدس الكاثوليك في لبنان.

”العروض الموسيقية والرقصات الشعبية أثبتت أن الألسن والأقلام والوثائق ليست وحدها التي تروي تاريخ وتراث البلاد، لكن النغمات والرقصات يمكنها أن تفعل ذلك“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

افتتاحات

وفي إطار الاهتمام بالبنية الثقافية التحتية، شهد المهرجان افتتاح المدرسة القبلية وبيت ديكسون، باعتبارهما من الرموز التاريخية والثقافية.

والمدرسة القبلية من أقدم المدارس الكويتية والتي بُنيت العام ١٩٤٣ للطالبات، وكانت تضم نظرا لكبر مبناها مرحلتين دراسيتين، الأولى خصصت للمرحلة الابتدائية للبنات والأخرى للمرحلة المتوسطة.

وكانت المدرسة في البدء ديوانية للسيد خلف النقيب حيث لقاء الرجال للتباحث في أمور «الديرة» سواء على المستوى الاجتماعي أو الاقتصادي أو الديني، وبالنظر إلى الحضور المتميز الذي كان يضم هذه الديوانية من خيرة رجالات الكويت أصبحت الديوانية بمرور الوقت ملتقى للعلماء ورجال الدين والمفكرين.

كما افتتح «بيت ديكسون» الذي يعتبر رمزا للتاريخ الكويتي القديم، وما يميزه هو تصميمه المنفرد في ذلك الوقت، حيث لم يستند إلى تقاليد العمارة العادية، بل احتوى على ممرات وبلكونات مفتوحة واستخدم في بنائه الطين والأسمنت واللبن الطيني.

وتعود ملكية البيت إلى التاجر الكويتي محمد بن علي العصفور، واستخدم لمدة تزيد على خمسين عاما كمكتب ومقر للمعتمدين السياسيين البريطانيين. وفي العام ١٩٠٤ استخدمه أول معتمد سياسي بريطاني وهو الكولونيل نوكس إثر معاهدة الحماية مع بريطانيا، ومن ثم قام المعتمد السياسي البريطاني الكولونيل شكسبير بتوسيعه وإضافة أجزاء أخرى إليه.

وكان المعتمد البريطاني ديكسون قد تولى منصبه العام ١٩٢٩، حيث قام هو وزوجته بإجراء عمليات إصلاح وإعادة بناء متواصلة استغرقت طوال فترة بقائهم في المنصب.

وقد تحولت ممرات وغرف بيت ديكسون بعد ترميمه، إلى شواهد تاريخية على حقبة زمنية قديمة في تاريخ الكويت، عكست عمق العلاقات الكويتية البريطانية وقدمها، بعد مشاركة السفارة البريطانية في ترميم البيت، مع مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ومركز البحوث والدراسات الكويتية، ومركز المخطوطات والتراث والوثائق، ووزارة الإعلام وعدد من الشخصيات العامة والعائلات الكويتية.

وقد تحول البيت إلى مركز ثقافي تقام فيه مختلف الأنشطة الثقافية ومتحف لتاريخ العلاقات بين البلدين، واحتوى البيت على عدد من الصور القديمة عكست تاريخ العلاقات الكويتية - البريطانية، كما احتوى على عدد من قطع الأثاث القديمة التي تم الاحتفاظ بها كما هي، وكان الكولونيل ديكسون قد استمر في السكن في المنزل إلى أن توفي في العام ١٩٥٩، واستمرت السيدة فيوليت ديكسون والتي تعرف جيدا لدى الكويتيين باسم «أم سعود» في إقامتها بالبيت إلى العام ١٩٩٠ عندما رحلت - وهي مترددة - إلى بريطانيا حيث توفيت فيما بعد.

ويقع بيت ديكسون بمحاذاة شارع الخليج العربي والمكسو باللونين الأبيض والأزرق ويعتبر النموذج المعماري الوحيد للطراز البريطاني - الهندي المتبقي في الكويت.

جوائز وتكريم

وشهد المهرجان تكريم الكويت لأبنائه الموهوبين والمبدعين، وفي هذا الإطار شهد المهرجان حفل توزيع جوائز الطلبة المبدعين، وحفل توزيع جوائز الدولة التشجيعية والتقديرية.

انطلاقا من إيمان الكويت بالاهتمام بالمبدعين والموهوبين من أبنائها فإنها تدرك أنهم الذخيرة الحية في مواجهة كل التحديات القادمة، لذا كان حرص المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب منذ العام ١٩٩٤ على تقديم جوائز سنوية للمبدعين من طلاب المرحلة الثانوية بهدف الاكتشاف المبكر للمواهب الإبداعية الشابة والعمل على رعايتها وتطويرها.

في العام ١٩٨٩ أنشأت الكويت جائزة الدولة التشجيعية، حافزا للمواهب الواعدة من المبدعين والجهود المميزة من الباحثين والمثقفين في مجالات المعرفة والإبداع المختلفة. وها هي الكويت عاصمة الثقافة العربية للعام ٢٠٠١ تنشئ بدءا من هذا العام جائزة الدولة

التقديرية عرفانا منها بدور وجهود أبنائها، واعترافا بدور الإبداع والمعرفة في تطوير المجتمع والنهوض بحاضره، وإيمانا منها بأن تكريم الوطن للمبدعين والمثقفين من أبنائه هو قدوة للعطاء والفعل، وحفز للجميع على الإبداع كل في مجاله، ودليل على خصوبة وتألق الثقافة في الكويت، التي تفخر - دائما - بكونها رافدا مهما من روافد الثقافة العربية، وهو الدور الذي أخذته على عاتقها، خدمة لأمتها العربية وإعلاءً لثقافتها، وسعيا إلى مستقبل عربي أفضل.

وقد فاز بجوائز الدولة التشجيعية هذا العام في مجال العلوم الاجتماعية والإنسانية الدكتور بدر محمد الأنصاري المولود في العام ١٩٦٢، خريج كلية العلوم الاجتماعية بجامعة الكويت، والحاصل في العام ١٩٨٨ على درجة الماجستير في علم النفس الإرشادي من جامعة دنفر كولورادو الأمريكية، وفي العام ١٩٩٣ حصل على درجة الدكتوراه في علم نفس الشخصية من جامعة أبردين في اسكتلندا، وله عدد من المؤلفات منها عن الشخصية من المنظور النفسي، والقائمة الكويتية للمخاوف المرضية، وغيرها وله أكثر من ٢٧ بحثا في مجال علم النفس.

كما فاز الفنان التشكيلي ناصر حسن الرفاعي في مجال الفنون التشكيلية والتطبيقية وهو من مواليد العام ١٩٦٥، وحصل على شهادة البكالوريوس في التربية الفنية العام ١٩٩٥، وأقام ثلاثة معارض شخصية هي (بعد العاصفة ١٩٩٢) و (ملامح كويتية ١٩٩٥) و (معرض شخصي ١٩٩٦)، وحصل على عدد من الجوائز والشهادات التقديرية.

وفي مجال الفنون فازت بها الفنانة حياة الفهد التي بدأت مشوارها الفني العام ١٩٦٢، وهي من مؤسسي فرقة مسرح الخليج العربي، وعملت مذيعة ومقدمة برامج وأخبار، ثم اتجهت للتمثيل وقامت بأدوار البطولة في مجموعة من المسلسلات التلفزيونية من بينها «الحدباء»، «خالتي قماشة»، و«الدردور»، و«سوق المقاصيص»، كما شاركت في فيلمي «بس يا بحر» و «الصمت»، وفي العديد من الأعمال المسرحية مثل «بني صامت»، و «سيف العرب».

وفي مجال العلوم الاجتماعية والإنسانية والدراسات التاريخية فاز بها عدنان سالم محمد الرومي، وهو من مواليد العام ١٩٤٦، وحصل على شهادة الماجستير في اللغة العربية العام ١٩٨٣، ورئيس تحرير مجلتي (الفتيان - المنار). وله مجموعة من الكتب المهمة مثل (تاريخ مساجد الديرة القديمة - علماء الكويت وأعلامها خلال ثلاثة قرون).

وشهد مهرجان هذا العام توزيع جوائز التقديرية التي تقدم لأول مرة وفاز بها هذا العام أحمد السقاف المولود في العام ١٩١٩، ودرس العلوم العربية والدينية، وفي العام ١٩٤٨ أصدر مجلة «كاظمة» بالتعاون مع المرحوم عبدالحميد الصانع، وهي أول مجلة أصدرت وطبعت في الكويت، وفي العام ١٩٥٢ أنشأ النادي الثقافي القومي، وفي العام ١٩٦٢ عين وكيلا لوزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام). وفي العام ١٩٦٦ عين عضوا منتدبا بالهيئة العامة للجنوب والخليج العربي بدرجة سفير. ونجح في إيقاف حرب اليمن الأهلية العام ١٩٧٢ وثورة ظفار في عمان، ومنحته اليمن وسام مأرب ووسام الاستقلال. وهو عضو في رابطة الأدباء الكويتيين وله ثلاثة عشر مؤلفا أدبيا.

كما فاز بالجائزة نفسها المؤرخ سيف مرزوق الشملان مواليد العام ١٩٢٦، الذي درس في المدرسة الشرقية والمباركية حتى العام ١٩٥٢، وفي العام ١٩٥٣ عمل في دائرة الصحة العامة، وفي يناير ١٩٦٦ بدأ في إعداد وتقديم برنامج «صفحات من تاريخ الكويت» الذي تناول فيه مسيرة الكويت التاريخية من خلال لقاءاته مع عدد كبير من رجالات الكويت. وفي العام ١٩٧٥ عين مستشارا لشؤون التلفزيون بوزارة الإعلام الكويتية، وفي العام ١٩٧٠ أسس متحفا خاصا يعنى بحفظ تراث الكويت.

من عروض فرقة فهد العبدالله للفنون اللبنانية

ومن مؤلفاته (الألعاب الشعبية الكويتية، أعلام الكويت فرحان بن فهد الخالد، تاريخ الغوص على اللؤلؤ).

كما حصل على الجائزة خالد سعود الزيد وهو أديب وشاعر ولد في العام ١٩٣٧، ودرس في مدرستي القبلية والمباركية، وهو من مؤسسي رابطة الأدباء الكويتيين، وترأس جمعية الفنانين الكويتية العام ١٩٦٧، ولجنة نصوص الأغاني في وزارة الإعلام من العام ١٩٧٧ حتى العام ١٩٨٢، ورئيس لجنة تشجيع المؤلفات في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب منذ العام ١٩٩١ حتى الآن.

وله العديد من المشاركات في مؤتمرات الأدباء العرب، كما شارك في العديد من المهرجانات الشعرية العربية والعالمية، وله ١٧ مؤلفا بين دواوين شعرية ودراسات أدبية. وحصل من قبل على جائزة الدولة التقديرية في الأدب والفنون في العام ١٩٨٢ من مؤسسة التقدم العلمي، ووسام المؤرخين العرب في العام ١٩٩٠.

> ”تكريم المبدعين والرواد كان تقديرا من الدولة للذين أسهموا في ترسيخ نهضتها العلمية والفكرية والفنية والأدبية“

ندوات

شهد المهرجان ثلاث ندوات الأولى بعنوان «الترجمة والثقافة العربية» التي استمرت ثلاثة أيام، وشارك فيها ٢٤ باحثا ومعقبا، وتم خلالها مناقشة ١٢ بحثا، تناولوا واقع ومشكلات الترجمة، باعتبارها الجسر الواصل بين الثقافات المختلفة.

وتطرقت أوراق العمل المقدمة في الندوة إلى عدد من المحاور وهي الثقافة العربية والترجمة ومشكلة المصطلحات، كما تناولت الواقع الراهن لحركة الترجمة العربية وآفاقها، بالإضافة إلى عدد من تجارب الترجمة.

وأكد الباحثون خلال الندوة على أهمية حركة الترجمة في خلق مجتمع منفتح على الحضارات الأخرى، يسوده التفاهم والرقي ويبتعد عن الفُرقة والوحشة. كما ناقش الباحثون بإسهاب عددا من المشاكل التي تعاني منها حركة الترجمة في الوطن العربي، مستعرضين تاريخها وما مرت به من مراحل وما آلت إليه اليوم.

المطربة قمر بدوان في حفل فرقة المعهد الوطني الأردني للموسيقى

وفي ندوة «تجربة مركز التراث الشعبي الميدانية وأعمال النشر في الكويت» والتي استمرت يومين، شارك فيها اثنا عشر باحثا ومعقبا، نوقشت خلالها ستة أبحاث، تناولت مشكلات التراث وأهميته في التاريخ لحياة الشعوب باعتباره إحدى ركائز النهضة الحديثة. وكان الهدف الرئيس من الندوة كما قال د. الرميحي هو «تبادل وجهات النظر وإلقاء الضوء على أهمية دراسة التراث الشعبي، من حيث هو الحاضنة لثقافة الشعب ووعاء الممارسات والتجارب الشعبية التي يتوارثها الأفراد في المجتمع، جيلا بعد جيل، من خلال ممارسة الحرف والمهن والأعمال والعلاقات التي تؤطر الحياة الاجتماعية للمجتمع وتتيح مظاهر العيش المشترك. وتولي المجتمعات العربية في الخليج اهتماما بالغا لدراسة التراث الشعبي في مجتمعاتها المختلفة دراسة جادة وعلمية منطلقة من إدراكها لما تثمره هذه الدراسات من فهم لآليات التواصل بين شرائح المجتمع المختلفة، واستكشاف العناصر الثقافية المشتركة بين دول الخليج، وثقافتنا العربية».

وقد طالب المشاركون في الندوة مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية بتقديم تجربته إلى مختلف المراكز الثقافية العربية ليتسنى لها الاستفادة من خبراته الرائدة في جمع وحفظ التراث على اختلاف أنماطه.

أما ندوة «منارات ثقافية»، فقد نحت منحى تكريم الرواد باعتبار هذا التكريم قيمة إنسانية وثقافية ووطنية، لذلك كان مشروع «منارات ثقافية» الذي بدأه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب العام ١٩٩٩، يهدف إلى استذكار وتكريم هؤلاء الأدباء، الذين يذكرهم تاريخ الكويت الثقافي بمزيد من التقدير، لدورهم الكبير في ترسيخ نهضتها التعليمية والفكرية والفنية والأدبية.

وكرمت الندوة هذا العام المرحومين أحمد البشر الرومي وعبدالعزيز الرشيد أول من دون تاريخ الكويت في كتاب العام ١٩٢٦، كما عمل في التدريس، وكرجل علم وثقافة، راح عبدالعزيز الرشيد يدبج المقالات التي تهاجم التزمت ويدعو إلى إعطاء المرأة حقوقها، ويبشر بعهد كويتي من الثقافة والعلم، حتى أنه أعلن تبنيه لفكرة كروية الأرض، فأثار جدلا بأرائه التي كانت جديدة على مجتمعه في تلك الأيام، ثم كان مشروعه المهم هو إنشاءه مجلة الكويت التي ظهر أول عدد منها العام ١٩٢٨، وكان على اتصال بأهل العلم والثقافة في البلدان العربية.

أما الكاتب المرحوم أحمد البشر الرومي أحد أعلام الكويت، الذي كان يمتلك عزيمة كبيرة، فعمل في مهنة الغوص، كما كان قارئا نهما، حفظ نحو عشرة آلاف بيت من الشعر، وانكب على قراءة التاريخ والفقه دراسة العادات والتقاليد والتراث والفولكلور، فكتب البحوث والمقالات التي أصبحت اليوم أحد المصادر المرجعية في تاريخ الكويت والجزيرة العربية.

لنا كلمة

انتهى مهرجان القرين الثقافي السابع أولى فعاليات «احتفالية الكويت ٢٠٠١ عاصمة للثقافة العربية»، لكن ينابيع الثقافة مازالت مستمرة، بأنشطة أخرى على مدار العام، مثل إقامة أكثر من ثمانين معرضا للفنون التشكيلية واستضافة ٣٦ فرقة غنائية وموسيقية، وإقامة ٥٢ ندوة، وتقديم ٢١ محاضرة علمية وفنية، وإقامة ستة أسابيع للسينما العربية والأجنبية، وأكثر من عشرة أسابيع ثقافية عربية، وغيرها من الأنشطة المتنوعة التي تثبت أن الأمل مازال يتجدد بعام ثقافي يحفر في ذاكرة تاريخ ثقافة الأمم، وفي ذاكرة الثقافة العربية ◆

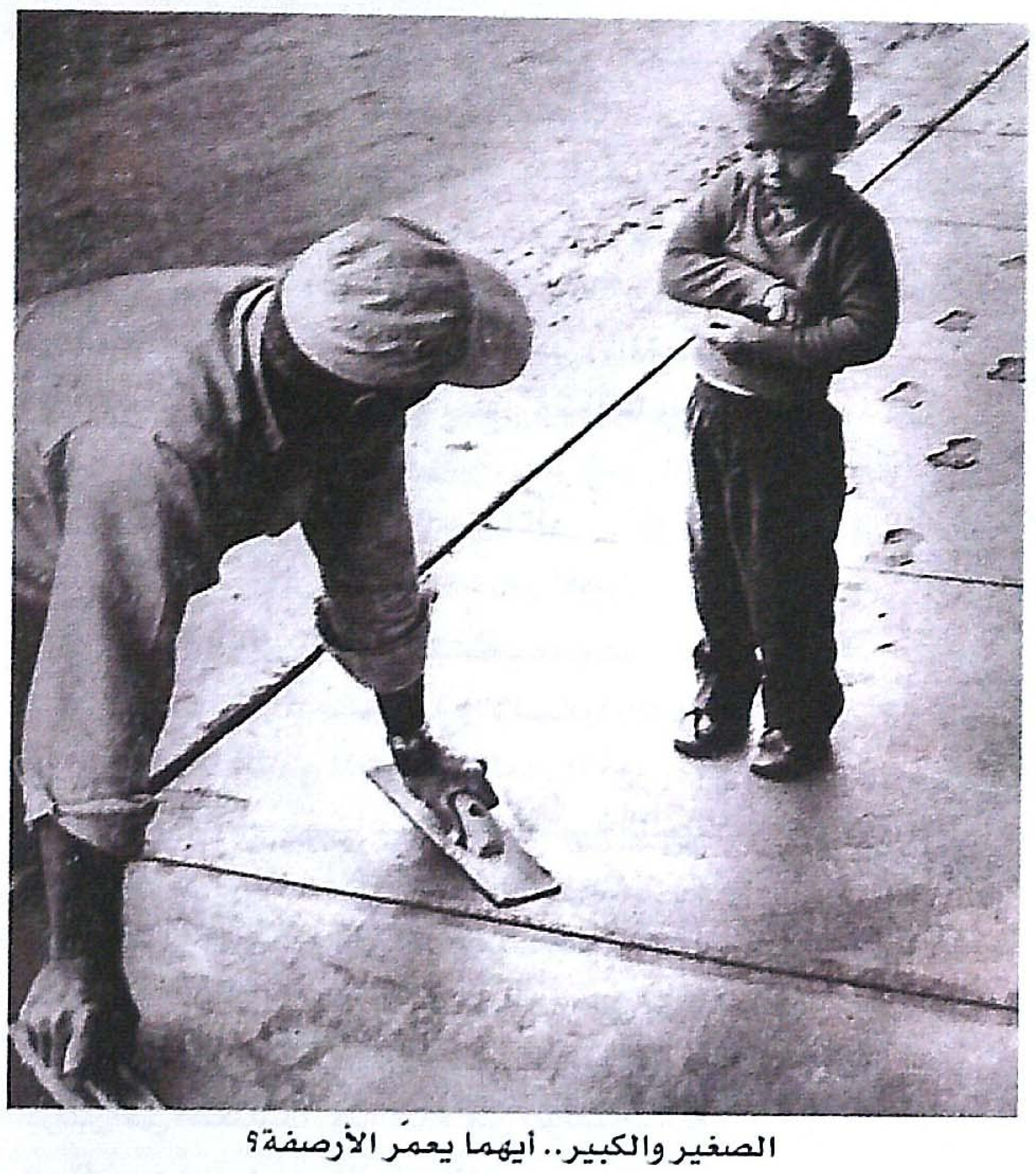
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باسم الحداثة تختنق الشوارع، وتزحف المدن على المساحات الخضراء وتُعيق المباني الشاهقة حركة الناس، في كل مدننا العربية.

في بغداد، أحياء المسؤولين جميلة ونظيفة ومنظمة بينما مساكن العامة قبيحة. في دمشق أرصفة الشوارع تحولت إلى حواجز في الطرق أمام أقدام السائرين، في حين مازالت أرصفة لبنان تحمل آثار حروبها بعد أن تحولت الشوارع إلى متاريس دفاعية، وفي القاهرة تعج الأرصفة بفوضى المدينة المزدحمة.

والسطور القادمة مجرد محاولة لفهم جدلية العلاقة بين الأرصفة والشوارع ومفاهيم الحرية والحداثة.

هولندا - ياسين النصير



الصغير والكبير.. أيهما يعمّر الأرصفة؟

عمارة الأرصفة... بين تنظيم المدينة وحرية المواطن

تتحدد العلاقة بين الرصيف والشارع والناس في المدينة الحديثة بعلاقات «الحداثة»، أي أن المدينة الزاحفة على البقع الصحراوية والخضراء تحمل معها نوى تدميرها. فإذا كانت هذه التقدمية نظيفة وتحمل معنى التطور أصبحت العلاقة بين الإنسان والمدينة محكومة بوجهة نظر واحدة وهي أن الإنسان فيها لا يعود إلى الوراء بل تكون وجهة نظره إلى الأمام دائما ويعني هذا أنه قادر على أن يصوغ حياته وفق ما تفرزه المدينة الحديثة وليس وفق ما يتطلبه مسار حياته الخاص. هذه الصدمة الأولية لمعنى العلاقة مع الحداثة قد لا نراها مباشرة مفرزة بقيم ولكننا نعيشها يوميا من خلال مفردات من بينها علاقة الإنسان مع الرصيف ومع الشارع وهي علاقة القدم بالطريق والرأس بالحرية وكلاهما بمعنى التقدم والمدنية. فقد تتقدم المدينة بسرعة لا يجاريها تقدم الإنسان في هذه المدينة، فأنت تستطيع أن تنشئ مدنا بعشر سنوات ولكن لا تستطيع أن تطور مجموعة من الناس بالفترة نفسها. هذه المفارقة نجدها مفرزة بالعلاقات مع الشارع والرصيف. فالسيارة تغزو الشوارع بقوة المدنية والحداثة هذا ما تنبه له مفكرون كبار مثل لوكوربوزييه العام ١٩٢٤، وأصبح من مسلمات الحداثة عندما نستجيب لمنطق أن يحاصر الإنسان برصيف ضيق بينما تسرح العربة الحديثة وتمرح في مساحة أكبر مما يعني أن للآلة حرية أكبر من الإنسان الماشي على الرغم من أنه في استخدامها يتحول إلى عبد مقيد لها وتصبح هي مهيمنة فردية بقوة اللغة المعاصرة للحداثة، تمارس على الإنسان قمعا باسم المدنية. هذا الواقع نراه ونعيشه حتى في مدن الغرب التي ردمت الهوة بين تقدم المدينة وتقدم الإنسان، منذ السنوات الأولى يجري تعليم الأطفال بالمدارس والرياض كيفية استخدام الشوارع ووسائل النقل من خلال خرائط ومعلومات وما أن يشب الطفل حتى تكون العلاقة مع مدينته علاقة من يستوعب الجديد فيها دون تعقيد في حين أن مدننا الشرقية تقدمت بفعل التحديث السريع بينما بقي إنساننا يجر حسرات كبيرة على هناءة بيت الطين والقصب والخيمة معيدا العلاقة البراءة مع الطبيعة الأم الرؤوم التي تعتني بأبنائها. هذه المفارقة نجدها ممارسة عندما يتحول تخطيط المدن إلى فكرة سياسية وتصبح أدوات القمع السلطوية متشربة في كل ممارسة معمارية حتى لو كانت مسارب مياه وسابلة للناس وللدواب.

ربما يعيدنا الرصيف إلى مثل هذا التوازن المفقود بين المدينة الحديثة والإنسان الذي يتلبس الحداثة الخارجية فالرصيف لوحده قادر على قلب الموازنة، وقد تعامل المهندس الغربي معه تعامل الشارع مع المركبة. وفي معاينة يومية ودقيقة له نجده قد استل من مهمات الشارع أجزاء كبيرة وصيرها في خدمة سالكيه. منها أنه أصبح مبلطا تبليطا لا يخدش الأقدام المحتذية أو العارية. وليس فيه نتوءات أو عقد أو مطبات كبيرة، وهذه أولى العقبات التي مهدت بإزالتها للناس أن يسيروا مطمئنين. ومنها أنه جرى تبليطه بحجر ملون أحمر قان أو أبيض مشرب الصفرة، ومخطط بإشارات أرضية تهديك إلى مساربه المختلفة. وهذا يعني بصريا ثمة راحة لا تخدش النظر. ومنها أن في كل منعطف له ينحني للشارع بمنخفض بسيط يسهل انسياب الدراجة وكرسي العاطلين وعربات الأطفال لتنزلق إلى الشارع بسهولة ومن دون تعقيد. ومنها أن الرصيف لم يعد مكانا لمشي السابلة والعربات فقط، فقد جرى توزيع الرصيف إلى جزء للدراجات وآخر ممشى للناس، فأصبح مساويا في بعض مناطقه لمساحة الشارع. ثم وهذا جزء مهم من بنية ثقافة الرصيف أن زينت مناطقه بأشجار وظلال ووضعت لافتات ترشد من يضيع في حين أن الشارع قد خفت سلطته من خلال الممارسة القامعة من قبل البوليس لكل مخالفة فيه ومنها أن لا مياه أمطار تقف ولا مجاري تنفجر ولا أتربة تترك بعد العمل ولا أوراق تتراكم فوقه ولا أوساخ تمنع جريان القدم والمياه.. كل ذلك جرى لحساب أن يأخذ الرصيف مكانته الحقيقية في حداثة المدن وأن يكسر الهوة بين عربات تهدد خطر الماشين ورصيف يحمي الماشين. إلا أن ذلك لا يمنع من أن ننظر بعين غاضبة إلى أن هذه القدرية التي تفرضها الحداثة ستمارس قمعا مشروعا لكل نزوع قروي بقي من الماضي صحيح أن المدينة الحديثة كما أرادها ماركس أن تكون المدينة - الحديقة، أي أن تتلبس العمران والتقنية الخضرة، وأن يوقف زحف البناء على مساحة الخضراء، ولكن بحكم التطورات ثمة الكثير من حلقات التقدم الضعيفة تسحق بفعله، ربما نجد هنا أن الطرق الكبيرة الأوستراردات مثلا ليست بحاجة إلى أرصفة للماشين ولكنها بحاجة إلى أرصفة للعربات المعطلة وللسيارات المشغولة بحماية الناس. مما يعني أن المدن عندما تخترق بطرق سريعة وطويلة لا تضع في حسابها هناءة البسطاء بل تعمل وفق إيقاع المدينة الحديثة وحاجاتها للمواصلات كي تقف على سد احتياجاتها اليومية من كل الأشياء. هنا لا مجال للحديث عن الأرصفة إلا بوصفها جزءا من التحديث في حين أن أواسط المدن - الأسواق، والمدن - الحدائق تتعايش قيم الماضي والتحديث بطريقة أن يتحول الرصيف إلى هناءة بيتية أو قريبة من ذلك.

> ”أصبح من مسلمات الحداثة أن يُحاصر الإنسان برصيف ضيق، بينما تسرح العربات وتمرح في مساحة أكبر، فحرية الآلة أكبر من حرية الإنسان!“

نعود للعلاقة بين مفهوم الرصيف والشارع في القاموس، وبين مفهومهما في الممارسة الشعبية العربية. وقد لا تكون هذه الناحية الغرض منها إيضاح الفرق بين ما عندنا وما هو موجو منهما في العالم الغربي، فتلك ليس مقارنة مقصودة وإن لم تخل من دلالة. ما أردت الحديث عنه هنا هو الكيفية التي تنتقل بها السلطة إلى الشارع والرصيف، وتحولهما إلى أدوات قمع باسم المدنية والحداثة. قد يكون من قبيل ذكر الأمثلة السيئة في عالمنا العربي ما يحدث في العراق مثلا. ما أن يراد تحديث منطقة إلا وربطت باسم صدام حسين، ثم قننت على البعض من رجالات الدولة وحرم المجتمع منها والأمثلة كثيرة جدا. هذه بنية تتحول فيها الإدارة المدنية إلى تابعة للسلطة العسكرية. وجعلها خاضعة لمسار قمعي باسم الحداثة. ليس من خلال حملها للاسم فقط، بل وربط ذلك بدلالة الممارسة فيها. ومن ير بغداد في التسعينيات فسيجدها جميلة كلما كانت هناك بيوت لرؤساء دوائر أو وزراء، أو مناطق يسكنها هؤلاء، وقبيحة كلما كانت لسكن الناس العاديين عندما أريد تحديث مدينة الثورة في بغداد، أطلقوا عليها مدينة صدام، وجرى تحديثها، ليس لأجل الحداثة بل لأن تكون مضاءة خوفا من أي عبث تعتقده السلطة ضدها، ولكن الناس فيها لم يجر تحديثهم بل كانت محاولة لتسييسهم بما يجعلهم تابعين من خلال تحديث الشوارع والأرصفة للسلطة القامعة لحريتهم. التحديث هنا أن تتحول مناطق كبيرة من المدينة بما فيها بيوتها وشوارعها ومحالها إلى رصيف واسع لشوارع لا يسير عليها أحد. سيروا على مناطق مبلطة ولا تقتربوا من مراكز السلطة هذه مفارقة لا تصنعها المدن الغربية الحديثة بل تصنعها الأنظمة الدكتاتورية في العالم الثالث.

سبق لي أن عالجت هذا الموضوع معالجة أولية بالحديث عن نماذج من أرصفة دمشق والقاهرة وبيروت وبغداد وعمان، مقارنة ببعض المدن الأوروبية، فرصيف شوارع دمشق مثلا عبارة عن حواجز في الطرق أمام أقدام السابلة، ومن يفكر بتقييد القدمين يحرف الرأس عن مساره. لا سيما أن بحر الشارع كان هابطا كأنه نهر عميق يذكرك بالهاوية الصلبة، وعليك كي تتعود المشي عليها أن تنتبه إلى مخاطر تقودك قدماك إليها بعد أن انسحب مصمم الرصيف إلى عرينه يراقب المرور المرتبك. في حين أن بحر الشارع فوضى من مرور العربات ليس من تخطيط يعين، ولا من التزام محدد بمسار للسائقين. هنا تبدو العملية معقدة عندما نربط بين ثمن الأجرة وحداثة العربة. فالوضع الاقتصادي يفرض شروط على علاقة المركبة بالشارع وبالناس، من خلال الإخلال بمبدأ التوازن بين المنفعة التي تجنيها العربة، والوظيفة التي يؤديها الشارع. وهناك عدم قدرة أيضا للشارع على تعميق مبدأ التوازن بين حاجات الناس المعيشية وحاجات المدينة للتنظيم المريح. ثمة خلل ما في التركيبة المهنية لدور الشوارع الحديث في حياة الناس. فالحداثة لا تعني أن نقضي على وحل المدينة بالتبليط، ولا أن نستغل الفراغ ونبني فيها حواجز مانعة ومن ثم نحدد ممرات السابلة بمناطق ضيقة. وعندما لا تتوازن ثقافة المواطن مع ما تتطلبه المدينة الحديثة، تحدث

مصادمات بين عقليتين وثقافتين: ثقافة التحديث غير الممارسة شعبيا، وثقافة الماضي التي لم يتركها الناس من أن المدينة بعرياتها يمكن السيطرة عليها بقرار فوقي وبوضع حواجز وأرصفة قاهرة أمام حرية القدمين والرأس .. مما يجعل الشارع حرا لمن يتعامل معه بعنف والرصيف حاجزا مرتفعا يحد من هذا العنف.

في أرصفة لبنان التي ما تزال تحمل آثار حروبها الداخلية، اندمجت الرؤية بالممارسة، فما زالت عليها موانع وأسلاك توحي بالقوة والمتانة، التي تدل على تحويل الشارع وأرصفته إلى متاريس دفاعية. هذه السمة الكامنة في كل مبنى وشريحة سكنية جرى استثمارها في الحروب الحديثة عندما اكتشف الناس أن للبيوت آلية دفاع موضعية ما كانت تخطر على بال المهندس المعماري الذي يتوخى من الحداثة أن تكون أكثر ألفة مع الساكنين. لكن الظروف قد تكشف عن مستويات تعامل مع المكان فتجد فيه وظائف جديدة عندئذ يجري استثمارها - تحولت بيروت لبنان والعراق في حروبها إلى متاريس وملاجئ وأقبية - هذا ما توصلت إليه موانع الأرصفة في شوارع بيروت في تحولها إلى ستر وحواجز مانعة وليست طرقا لهناءة القدمين وانسيابية المماشي واللغة الهادئة على الألسن. فعلى الرغم من أنها قليلة الارتفاع. كانت مسحوبة من حروبها مع إسرائيل إلى حياة المواطن العادي، والمواطن يتقبلها بوصفها جزءا من ممارسة شاذة في حياة بلد تعود أن تقوم مؤسساته على الحرية المنتجة. أما أرصفة عمان فهي جزء من الشارع الجبلي، الذي يحمل صلابته في أحشائه والفسحة المتاحة لحرية السير عليها جزء من الموانع القامعة المحتمية بالجبل، مما يعني أن الناس أكثر تساهلا مع بعضها في الطريق أمام سلطة الجبل الصخري، هذا في وسط البلد وبعض جبالها. أما مناطق عمان الحديثة الشميساني والجاردنز مثلا ما أن تستوي على فسحة من الحرية المكانية حتى تباشر في منحك هوية المدينة المعاصرة. وأما أرصفة بغداد فهي من الحداثة ما يجعلها هوية لمدينة معاصرة، أرصفة رخوة سهلة غير مرتفعة وشعرية بألوانها وزهورها في الربيع، لكنها استعانت بحرس مدجج بالسلاح يقمع حرية المواطن في السير، وكأن السلطة نفسها تحولت من مواقعها إلى أرصفة قامعة للحرية هذا جزء من بعد أيديولوجي ممارس بالقوة .. ففي دمشق مثلا لا تصوب نظرك إلا إلى الرصيف العالي، بينما في بغداد تطمئن لقدميك من ألا تتعثر لكن عينيك مصوبتان لمن يترصد حركات سيرك. وأرصفة القاهرة تعج بفوضى المدينة المزدحمة لا رصيف لشوارعها يسلم من الثلم والهدم. لا رصيف يحدد مساحة الشارع، ولا رصيف ناجيا من خرق الناس، المدينة المزدحمة تصنع حريتها الفوضى. للقاهرة حقها في أقدام عشرين مليون يوميا يسيرون مسرعين على شوارعها. فقد تبدو الفوضى الاقتصادية عاملا مهما في فوضى المرور، هذا ما تلمسه، عندئذ لا تجد حدا للرصيف الذي يتحول في حال الفوضى إلى فسحة مكانية غير محببة للكثيرين ما دام بحر الشارع متاحا للماشين. التقاطعات بين العربة والمماشي هي تقاطعات في ثقافة الحداثة وفي تحديث الثقافة المرورية للناس. وإلى وقت قريب كنا نجهل تماما فائدة أن يكون ثمة برنامج تلفزيوني عن المرور وتنظيمه، في حين أن الغرب يحول هذه القناة الإعلامية إلى مادة لتعميق الحداثة في المدينة وفي الثقافة.

وفي ضوء هذه الملاحظات أجريت مقارنة بين الأرصفة العربية وبين بعض الأرصفة في أوروبا. هولندا فرنسا، إنجلترا بلجيكا. وكانت معالجتي معالجة من تنبه إلى جدلية العلاقة بين الرصيف والتنظيم في هذه البلدان، ثم الكيفية التي يفهم المهندس المعماري بها العلاقة غير المعلنة بين الرصيف والحرية. ولأن الموضوع يتصل في جوانب عدة منه بطبيعة الشارع وهوية سالكيه والثقافة المعمارية له، نجده من الموضوعات المهملة في الثقافة العامة فقارئ المدينة الحديثة لا يجد أن العلاقة بين الشارع والرصيف وبينهما معا وسالكي الشارع والرصيف هي من صلب اهتمام التخطيط الثقافي الحديث. ليس بالدعوة لكتابة موضوعات عن هذه العلاقة، إنما في أن العلاقة بين الشارع والأرصفة وبين من يسلكها تخلق تصادما يوميا يحسم الأمر لجلية تبادلية يستجيب الشارع وأرصفته باستمرار لحاجات الناس، ويتنازل الناس أحيانا

> ”الرصيف.. هو مقهى القدمين وموطن الهمس ومنخفض الكلام وربما كان في جوهره جزءاً مسلوخاً للهدوء من فوضى المدينة“

لمتطلبات المرور. من هنا توجد باستمرار لغة سردية - شعرية جديدة وأفق منفتح على التصالح والانسجام. وبإمكانك أن تقرأ شعر المدينة ونثرها من خلال تنظيم شوارعها وخاصة الأرصفة فيها. شخصيا لا أتصور لغة سرد فنية لا ترتبط بمكان. وعندما يسمي بودلير الشارع في المدينة بأنه «شعر المدينة» ويدعو ضمنا الرسامين إلى معايشة الحياة اليومية للمدينة، يتلاءم كما يقول نورمان مع فكر ماركس الذي يرى أن التقدم باستمرار يحذف طبقات مستغلة من هالتها العليا التي تنزل للسوق لتبيع وتشتري فالسلعة لا تعرف طبقة وناسا بطبقات بل تسحق في حضورها اليومي كل الرغبات البرجوازية الصغيرة وتحول الناس إلى منفذين بائعين لها. هذا التحول في طبائع الناس وانتماءاتهم ووظائفهم يتطلب من الشارع والرصيف أن يستوعبا الحداثة وأن يكونا حاميين لها من خلال قدرتهما على استيعاب انسيابية السلع بالعربات إلى المدن والنواحي البعيدة. فبودلير يعني دلالة ما يشهد من تحول أن اليوم حاضر وغدا حاضر أيضا. وعندئذ يكون الرصيف هو الإيقاع لهذا الحضور المستديم، عليه أن يقرأ لغة المدينة الحديثة وأن يكون في الوقت نفسه طريقة لقول الشعر. يذكر جبرا إبراهيم جبرا في شارع الأميرات أنه في مشيه اليومي كان يكتب معظم رواياته، فالرصيف هو المسلك الذي يرتبط بالهدوء وبالتفكير العميق وينتمي أيضا لحرية الرأس والقدمين معا. قد لا نجد هنا تفسيرا غير أن الرصيف ينتمي في جزء من بنيته الفكرية إلى البيت المشاع للجميع، إنه مقهى القدمين، وموطن الهمس ومنخفض الكلام، وربما كان في جوهره جزءا مسلوخا للهدوء من فوضى المدينة، عندئذ يمكننا التعامل مع هذه المفردة - الأرصفة - بوصفها المنظم لمسار الشارع والناس معا ومنها تبدأ حرية المواطن وحرية المركبات. المهم في معالجتنا هو أن البنية الشعرية في المدينة الحديثة، تلك التي يفرزها تركيب الرصيف على الناس ثقافيا، أو الكيفية التي يتعامل الناس بها مع هذا الرصيف، مهما كانت أعمارهم وطرق السير فيه، وقبل أن نحدث الشارع بنوع الجير الجديد أو البلاط الملائم له هي في موضوع التحديث المستمر.

في سياق ما ذهبنا إليه من تصورات منهجية لعلاقة الرصيف والشارع بالحداثة، كيف تكون بنية عمارة الأرصفة أو المماشي الصلبة من خلال وظيفتها الجمالية والنفعية؟ قد يبدو أن مفهوما قديما للعمارة يسود تصورنا، وهو أن العمارة تعني البناء الذي يقف على أقدام كونكريتية فقط. وأنه يرتفع إلى الأعلى دائما. وقديما أنشأ ابن خلدون مفهوما للعمران مازال سائدا حتى اليوم، وهو بناء الناس والمكان من خلال الاقتصاد والثقافة والفكر. بمعنى أن عمارة الأرصفة مفهوم له خصوصية مغايرة بصريا وجماليا ووظيفيا عن عمارة الأبنية المرتفعة. وهي أنها الجزء الظاهر والعلوي من عمارة الآبار والكهوف والأنفاق والممرات الخفية والأقبية ومحطات المترو والقطارات، ويختص مكانيا بالسطح فقط، أي بتلك البقعة الملامسة لمستوى النظر الظاهري، وفي الوقت نفسه جزء من بنية الشارع والبناء المرتفع، لذا فعمارتها تنتمي على الرغم من أنها تقف على أعمدة كونكريتية إلى بنية الثقب وبنية الحدبة معا. وهي بنية تتصل بأن تجعل القدمين تفكران بالعلو وبالمنخفض من خلال الملامسة الشعرية بالقدمين والبصر للمكان.

فالسير على الأرصفة يعني اتصالا مستمرا مع الذات، مع داخل النفس على عكس السير في شوارع لا تستجيب لحاجة ما غير الحاجة الخارجية عن طريق التنظيم بوصول الناس إلى مناطق عملهم و الأسواق ومراكز الترفيه. إن حوار الشوارع دائما مع الآخر، على العكس من حوار الأرصفة يكون دائما مع النفس.

وارتباط الأرصفة بحياة الناس ارتباط جمالي حيث تتعلق الممارسة فيها بقدرة الجسد الذاتية على الفعل الموضعي، على حرية الجسد لا تقييده بالآلة، وهو ما يتطلبه موقف تحديث الرؤية للمعايشة مع صخب الحداثة. وفي أرصفة أوروبية يرتفع هذا الصخب أحيانا ليشمل كل مفردات الشارع: المقهى، البار، المحال، الرصيف، والناس، فقد يسحب الهوس الإعلاني له عن طريق الصورة، صخب السوق. في أن يجعل سالكي الأرصفة جزءا من الإعلان وهو ما يتلاءم وسياق الإعلان الذي يتطلب اليوم سرعة بصرية لقراءته. المدينة الحديثة تدخل في سياق هذه المهمة المزدوجة للحداثة من أنها سلعة ومنفعة في آن واحد لتتحول كلها إلى سوق، ولأن الأرصفة تحاذي الشوارع دائما ولا تكون في بحرها حولت العلاقة بين المركبة والسير على التقدم واحدة من سمات التحديث للمدينة ككل. وعلى المرء أن يدركها.. أي أن يتعايش ضمن جدلية السرعة والإبطاء في مدينة تستجيب لمتطلبات الاثنين، يكون الشارع في إحدى مهماته جزءا من حداثة الفوضى، بينما يكون الرصيف جزءا من تأمل هذه الفوضى ومراقبتها. الآن يجرى فصل بطيء لإلغاء هيمنة المركبة في الشارع على مفهوم الحداثة، عندما بدات وسائط نقل فردية وآلية صغيرة لنقل ذاتي للكثير من الناس، بدأت أول الأمر على شكل ألعاب رياضية ثم تحولت إلى مصادر نقل لمسافات، يبقى الجسد فيها حرا ونشطا، في الوقت نفسه تقلصت المسافة فهناك الآن: درجات القدمين السريعة والدراجة ذات القدم الواحدة إضافة إلى الدراجات العادية والمركبات الخاصة بالمعاقين، كل هذه تستخدم الأرصفة ومعفاة من الضرائب، مما يعني أن التحديث بدأ يدخل ميادين المساحات الفردية في السير بعدما كان مقتصرا على الشارع ومركباته.

بقي أن نشير في ختام هذه المحاولة التي أراها ترتبط بالنقد وبسوسيولوجيا الحداثة، إلى أن السلطة في الدول الغربية تتعامل مع الشارع والأرصفة تعاملا ديمقراطيا، فهناك فرق عمل كثيرة تجمل الاثنين وتمنحهما مرونة أن يكونا بصريا مقبولين وأن ينظفا من أدران الشجر والمطر وأن يرتبطا بحرية الناس لا بقمعهم.

وهو ما يجعل مفهوم الديمقراطية محسوسا ومعاشا، وأن تكون المدينة وحداثتها مثلما يكون الإنسان متطلعا دائما إلى الأمام ◆

http: //akaa 1998.org/back.htm

موقع باللغة العربية يتحدث عن العمارة الإسلامية ومميزاتها ويظهر الأوجه الجمالية فيها.

لقمة العيش العربية تفترش الطريق

باب من نجد، كرسي من دمشق، مرآة من المغرب، لوحة من أمريكا اللاتينية، أوان من إيران، وتماثيل من ماليزيا، وحديقة أندلسية ... نحن لسنا في متحف ولكننا في منزل د.عبد الوهاب المسيري المتخصص في دراسة اليهودية والصهيونية، العقلية الموسوعية الذي حوّل منزله إلى متحف إسلامي عربي يحاكي القديم ولا يقلده، يعبّر عن خصوصية صاحبه بعيدا عن الولع والهوس بالبيوت الغربية.

نور الهدى زكي - مصر

د. المسيري محاطاً بتحفته المنزلية

يضم ديوان مديرية وسرير أميرة وحديقة أندلسية:

بيت المسيري... متحف إسلامي عربي

نحن الآن في بيت ليس عاديا، صاحب البيت تخصص في دراسة الشعر الرومانتيكي فأدرك أن الجمال يعمق الانتماء والخصوصية، وتواكب مع دراسته للشعر تنامي إحساسه بأهمية المعمار والفنون التشكيلية، ثم حدث له تحول عميق من ضيق المادية والصراع الطبقي والإنسان الأممي إلى رحابة الإنسانية والانشغال بالهوية والخصوصية والتحيز فكان بيته تعبيرا عن كل هذا وجاء قطعة كبيرة من الفن والمعمار تحتوي تفاصيل من الجمال والتاريخ والانتماء والتفرد، كله في منظومة متناسقة تكشف عن شخصية صاحب البيت وصاحب موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية التي نسف فيها كل المسلمات التي وردت في الدراسات اليهودية السابقة عليها مثل الشعب اليهودي، والعبقرية اليهودية، والهولوكوست، وخرجت الموسوعة عملا متميزا متفردا من بيت متميز ومتفرد منذ اللحظة التي تدخل فيها إليه فتقابلك قطعة من الرخام مكتوبا عليها «ديوان المديرية»، اشتراها المسيري من بولاق، واكتشف أنها كانت الرخامة المعلقة على المبنى القديم بمديرية الجيزة، ويعود تاريخها إلى العام ١٨٧٠، وكانت هذه القطعة أول شيء قديم علقه المسيري على باب بيته، وكانت علامة على بداية التحول ومحاولة استعادة التاريخ والزمان والإنسان، أو كما يقول: محاولة لاستعادة القداسة، والعودة عن علمنة المباني، وعلمنة المباني في رأيه جزء من العلمنة الشاملة التي تحول العالم إلى مادة استعمالية لا قداسة لها، وهذا ما يحققه الطراز المعماري الذي يسمى «دوليا»، فهو يهدف إلى بناء مبان خالية من الهوية، مكونة من حوائط نمطية، تأخذ شكل وحدات صغيرة متكررة تشبه الصناديق المتراكمة، الواحد فوق الآخر لتتحول إلى صندوق كبير هو «العمارة»، ثم توضع الصناديق الكبيرة متجاورة لتصبح صندوقا مهولا يتسع لكثير من الناس ويطلق عليه اسم مدينة أو ضاحية، وهذا النوع يصلح لسكن أشخاص وبشر حُددت أحلامهم وتوقعاتهم وسلوكهم مسبقا وبشكل كمي.

المدخل

وفي المدخل أيضا كرسي عربي وهو من مقتنيات المسيري القديمة قد يستخدمه الزائر ليجلس عليه، ولكنه كما يراه صاحبه - أي الكرسي - مخلوق حضاري صنعته يد إنسان يتجاوز المنفعة المادية له فجاء شيئا يتسم بالجمال ويعبر عن شيء ما داخل الإنسان، وفي المدخل أيضا صندوق عروسة قديم ولوحة صممها الفنان رحمي من السيراميك التركي القديم، وقد بدأ المسيري عملية التحويل في منزله من هذا المدخل، فبعد عودته من الولايات المتحدة وجد أن البيت الذي بني له قبيح الشكل ففي المدخل استخدم المهندس الذي بناه مادة «الجراتوليت»، والحوائط سوداء، والسقف برتقالي وواجهة البيت شيء يسمى «مودرن» يبعث على لا شيء والغيظ، فقال المسيري لنفسه ولأفراد أسرته: «هذا بيت يليق بأحد كبار التجار أو صغارهم، ولكنه لا يليق بأستاذ شعر مثلي». وأزال الجراتوليت ودهان المدخل ووضع مقتنياته ودككا خشبية ورحى (التي كانت تستخدم في طحن الذره والقمح) وختامة الغلة وهي قطعة خشبية مستطيلة كتب عليها بالمقلوب كتابة غائرة تحمل عبارات دعائية، كان الفلاح المصري يستخدمها ليختم بها كوم الغلال الخاص به.

> "الكرسي مخلوق حضاري صنعته يد إنسان يتجاوز المنفعة المادية له، فجاء شيئا يتسم بالجمال ويعبر عن شيء ما بداخله"

السرة

وعلى سلم البيت قطعة رخام مشغولة تسمى «سرة» وفي أثناء تركيبها اكتشف المسيري إمكانات «الشنيور» في زخرفة الرخام فنقش به بعض النقوش العربية كتلك التي نقشت على باب شقته على رخام السلم، وازداد السلم جمالا بالسيراميك الذي أحضره المسيري من تونس وبمتحف صغير يحوي بعض الأشياء التراثية.

الحديقة

ومن المدخل والسلم إلى حديقة البيت، فقد أدرك المسيري وهو يحول طراز بيته من «مودرن» إلى طراز عربي إسلامي حديث يحاكي القديم ولا يقلده ويكون منفتحا وقادرا على استيعاب الأساليب الشرقية والغربية بحيث لا يسقط صاحبه في قبضة تقليد القديم أو الولع بالغربي وإنما يعبر عن خصوصية صاحبه ويسميه هو الأسلوب «الاستيعابي»... أدرك المسيري أن البيت العربي ينظر إلى الداخل ولا ينظر إلى الخارج فجاءته فكرة الحديقة التي تقع وسط المنزل، فحول «المنور» إلى حديقة وضع فيها الأشجار ونافورة صغيرة، وبدلا من الشبابيك العادية قام بعمل مشربية حديثة مكونة من الزجاج المعشق، وهي تشبه الـ bay window الأمريكية «وهو شباك يتكون من ثلاثة أضلاع، بارز من الحائط إلى الخارج»، وتفتح في اتجاه البحري.

الحوائط

وفي داخل الشقة، انزعج المسيري من الحواف الحادة للحوائط لدى عودته من الولايات المتحدة ورؤيته للبيت الذي بني له، وانزعج من الكمرات التي تشبه المقاصل فقام بكسر حروف الكمر والحوائط لتميل إلى الاستدارة، وفي النقطة التي يلتقي بها الحائط القائم بالسقف (في زاوية قائمة) وضع زخرفة من الجبس مطلية بلون الحائط، كما حول ممرات المنزل إلى أقبية، ووضع زخارف وعبارات من كتب الخط العربية على الأبواب والكمرات بحيث يتوقف عندها النظر ولا يصل إلى السقف، وزين الجدران بما يسمى الشمسيات (المستطيلة) والقمريات (الدائرية) وهي نوافذ تثبت في الحائط (لا تفتح ولا تغلق) وهي من الزجاج المعشق الملون، كما وضع على الجدران قطعا من المصاغ القديمة يعطيها جمالا خاصا ويقلل من حدة صلابتها، كما وضع قطعا من السجاد ليفعل الشيء نفسه فضلا عن لوحات من الفن المصري الحديث، وجاءت الأبواب في داخل الشقة غير متماثلة ولا نمطية، كل باب له شخصيته.

مدخل البيت وتظهر به لوحة «ديوان المديرية»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأثاث

وفي داخل الشقة كان الأثاث عربيا إسلاميا استطاع صاحبه أن يصممه قطعة قطعة ثم يخبر الصانع بالزخارف والحشوات العربية التي يريدها وهو تحكمه في كل الأحوال ميزانية محدودة أمكنه بها إسقاط الأسطورة القائلة إن الأثاث العربي مكلف لأنه متحفي، فجاء بيته عربيا إسلاميا يستوعب القديم ويحاكيه ولا يقلده ويستوعب الحديث ولا يقلده فكانت غرفة المائدة مثلا من الطراز الإنجليزي الذي يقال له «إدواردي»، واختارها المسيري عندما وجدها ملقاة أمام أحد المحال في منطقة السيدة عائشة واشتراها ببضعة جنيهات اختارها لجمالها ولإمكان أن تندمج ببساطة مع الطراز العربي الإسلامي.

وألغى المسيري فكرة غرفة الصالون ورآها مساحة معطلة تؤدي إلى انكماش المساحة المتاحة للمعيشة وكان لديه كره متأصل للصالون المذهب وتحول الصالون في بيته إلى مكان للمعيشة اليومية لأنه يرى أن الإنسان لا يبني بيته لاستقبال الضيوف والحياة العامة، وإنما ليكون مأوى خاصا به تعبر فيه ويتحرك، ومن هنا وسع وركز على رقعة الحياة الخاصة في بيته، وأثاث مكان المعيشة بالكنب العربي ابتعد فيه عن الصدف والخرط (المشربية) وعن كل ما يتصوره الناس أنه جوهر الأثاث العربي، وبدلا من ذلك استخدم الحشوات أي الزخارف على جسم الأثاث نفسه (مما خفض ثمنه وجعله في متناول الجميع).

وإلى جانب الكنب العربي يوجد كرسي فوتيه قديم وحول الكنب العربي وأمامه تناثرت تحف من بلاد العالم فهنا باب من نجد، وكرسي من دمشق ومرآة من المغرب، ولوحة من أمريكا

> ”ألغيت غرفة الصالون لأن الإنسان لا يبني بيته لاستقبال الضيوف وإنما ليكون مأوى خاصا به يعيش ويتحرك فيه“

اللاتينية وأخرى من جمهورية التشيك وأوان من إيران وتماثيل من ماليزيا، ولكن المسيري في كل هذا كان واعيا إلى أن بيته ليس متحفا، ويقول: على الرغم من حبي للقديم فإنني رفضت فكرة تحويل المنزل إلى متحف فأنا أؤمن بالفرق بين ما أسميه الماضي المتحفي والماضي الحي، فالماضي المتحفي (مثل ماضي مصر الفرعوني) جميل ولا شك فيه، وبقاياه لابد أن نحافظ عليها وندرسها من أجل جماله في ذاته، ومن أجل الذاكرة التاريخية للإنسانية جمعاء، ولكن بعد الفتح الإسلامي تغيرت الأنساق الرمزية واللغوية والدينية والحضارية بحيث إن امتداد هذا الماضي في حياتنا منعدم تقريبا، وإن وجد امتداد له فهو في بعض التفاصيل (مثل بعض الكلمات وأسماء بعض القرى وبعض العادات الشعبية) التي لا تغير بشكل جوهري من رؤيتنا العربية الإسلامية للكون، هذه الرؤية هي تعبير عن الماضي الحي الممتد إلى الحاضر، ولذا لم ألجأ إلى تقليد الماضي وإنما إلى محاكاته، وثمة فرق بين التقليد والمحاكاة، فالتقليد هو أن تحاول أن تفعل شيئا بحذافيره (وهذا ما يفعله بعض دعاة التغريب ممن يحاولون نقل الحضارة الغربية كما هي، والمفارقة أنهم لا يختلفون كثيرا عن بعض السلفيين ممن يحاولون نقل «الماضي المجيد» بحذافيره)... أما المحاكاة فهي أن تحاول أن تصل إلى جوهر شيء وتولد منه ما يتناسب مع وضعنا الحديث.

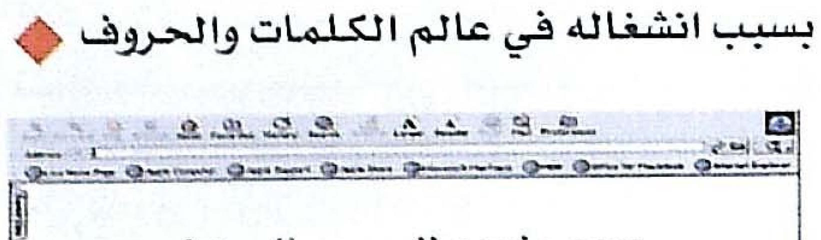
سرير الأميرة

أما غرفة النوم فقد اشترى المسيري سريرها وهو سرير قديم مصنوع من النيكل يخص إحدى أميرات الأسرة الحاكمة بثمن زهيد، وقام صديقه المهندس فاروق محرم بتصميم غرفة نوم حول هذا السرير مستخدما الموتيفات نفسها، وجاءت بالفعل تحفة رائعة، وعلى شباك السرير من ناحية الرأس توجد قطعة معدنية كتب عليها بالمقلوب وهي جزء من السرير القديم «نام نوم العوافي ياجميل»، وتوجد على شباك السرير الأخرى مرآة بحيث تكون هذه العبارة منعكسة أمام الإنسان في المرآة عندما يذهب لينام، أما غرفة الأطفال فقد ساهم في تصميمها الفنان رحمي باستخدام الكولاج حيث صمم بعض لوحات رائعة مستخدما أشكالا قصها من الصور والمجلات وأضاف لها بعض ما رسمه بنفسه.

دمنهور

ولكن من أين جاء اهتمام أستاذ الشعر وعالم الدراسات اليهودية والصهيونية بالفنون التشكيلية يقول المسيري: إنه لا يدري مصدر هذا الاهتمام، ففي مدينة دمنهور التي نشأ فيها لم يكن للفنون مكان فلم تعرف المدينة المعارض أو المتاحف، ولا كان في منزله أي تحف أو حتى لوحات (التي تسمى مناظر طبيعية) والتي توجد في منازل الطبقة الوسطى، ولكنه يذكر أن مدرس الرسم في مدرسة دمنهور الثانوية (الأستاذ بهاء الصاوي) كان فنانا موهوبا ترك أثرا فيه، كما أن زوجته الدكتورة هدى حجازي كانت تجيد الرسم، فضلا عن أن صديقهما الفنان رحمي (فنان العرائس) عرفه بعالم الفن التشكيلي، وكثيرا ما ذهب معه إلى كلية الفنون الجميلة، وحينما ذهب إلى الولايات المتحدة بدأ في زيارة المتاحف الكثيرة المتنوعة، كما أخذ فيها جولات معمارية عديدة وعلى الرغم من هذا ظلت علاقته بالفنون علاقة هامشية إلى حد كبير، إلى أن حدثت له تجربة فجائية عميقة في متحف الجوجنهايم في نيويورك، فماذا حدث؟ شعر المسيري بكل العالم من حوله وهو يفيض بالألوان بل وسمع لهذه الألوان أصواتا، ومن تلك اللحظة أصبح الاهتمام بالتشكيل اللوني والمعماري جزءا من رؤيته للعالم، فقد كانت هذه اللحظة عنده من الشفافية التي تصل إلى مشاعر الصوفية بما وراء المكان والزمان، وكانت هذه اللحظة جديرة أن تغير تخصص المسيري فتحوله إلى ناقد فني لولا أن موسوعة: (اليهود - اليهودية - الصهيونية) التي ظل يعمل بها ٢٥ عاماً كانت قد أحكمت قبضتها عليه ومنعته من هذا التخصص في الفنون، وعلى الرغم من هذا ساهمت الموسوعة من جانب آخر في شغفه بالفنون، فكان المسيري في أثناء سنوات عمره وعمر الموسوعة التي تصل إلى ربع قرن يعيش في عالم رمادي مكون من كلمات وكلمات، والكلمات مكونة من حروف والحروف في نهاية الأمر أشياء متناثرة لا معنى لها، فنشأت لديه حاجة للألوان والأشكال، وكثيرا ما ترك الموسوعة ليمر على قاعات الفنون يشاهد اللوحات والتماثيل، وكان من وقت إلى آخر يقوم بتعديل وإدخال بعض التغيرات في منزله كي يستخدم يديه وجزءا من وجدانه المعطل بسبب انشغاله في عالم الكلمات والحروف ◆

كرسي ولوحات بجوار النافذة



بارفان خشبي محفور وتحته طائر

كرسي ولوحة وقطعة فضة

http://www.dimagin.com

موقع يحتوي على تصاميم فنية متنوعة ونقوش وزخارف للسيراميك والأقمشة وغيرها.

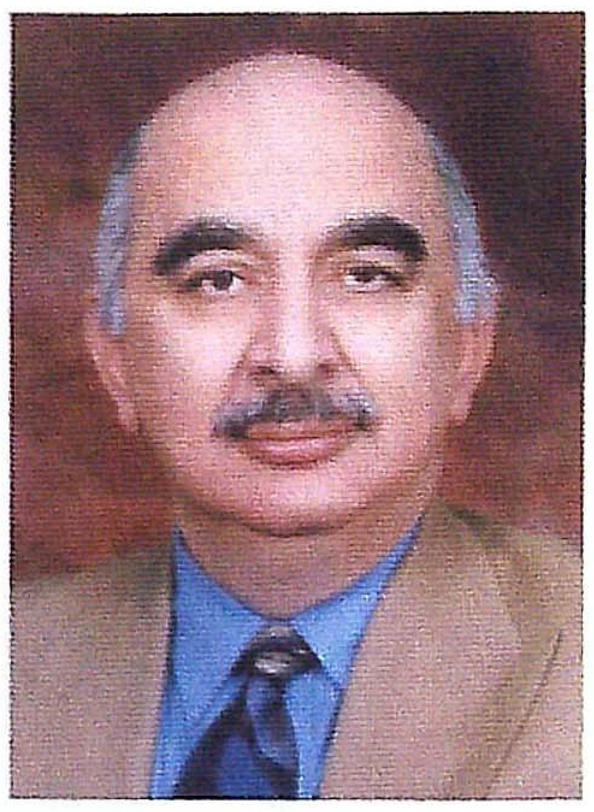
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اكتشاف وتصدير البترول، شكّل منعطفا حادا في مسيرة شعوب منطقة الخليج. وأثرَّ ووشم بميسمه مختلف نواحي الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية. إن اكتشاف البترول، انتقل بشكل فجائي بحركة الحياة في منطقة الخليج إلى رتم أسرع بكثير مما اعتادت أن تسير عليه. وفي أماكن وزوايا كثيرة، كانت قفزة البترول أسرع وأكبر وأوسع مما تستطيع حركة حياة الناس - شعوب الخليج استيعابها و التكيف معها.

العمارة، أحد أهم المظاهر التي أصابها التغيير بشكل شبه كامل.. بين يوم وليلة انتقلت المدينة الخليجية من عمارتها المحلية الخالصة والبسيطة إلى عمارة جديدة وافدة، تحمل بصمات أصحابها عربا كانوا أو أجانب. هذا التدخل الخارجي الوافد الصاعق خلط الأوراق وغيّب بصمة وهوية العمارة الخليجية المحلية، وصبغ وجه المدينة الخليجية بمساحيق قد تبدو غريبة جدا عنها!

السعودية - باسل حسن

هوية العمارة الخليجية


باسل حسن

حميمية المدينة الخليجية القديمة

قبل البدء بتعريف الهوية بصورة عامة وهوية العمارة في منطقة الخليج بصورة خاصة. لابد من القول أن الهوية ككلمة قد يختلف الكثيرون ومن كل المذاهب والأعراق في تعريفها، وفي رأيي الشخصي هي الانتماء. الانتماء الروحي والمعنوي والاجتماعي والحضاري وكل ما يتعلق بحياة الإنسان وكيانه.

وأما العمارة وقبل أن نعرفها فلا بد من لمحة تعريف لمفهوم ومعنى العمارة - عموما - حيث إن هنالك اختلافا عاما لمفهومها بين الكثير من المعماريين وفي جميع المحافل العلمية وغير العلمية.

تعدّ العمارة واحدة من أهم الفنون المرئية بالإضافة الى الرسم والنحت وربما يكون اختلاف العامة حول مفهوم العمارة ناجما عن إهمال وسائل الإعلام المختلفة في التعريف بهذا الفن وقد يكون ذلك لإهمال المعماريين أنفسهم، ومهما كان الأمر يمكن لنا أن نعرف العمارة بأنها فن احتواء الفراغ الوظيفي.

فهي فن وعلم .. فن لأنها ترتبط بعواطف الناس وانفعالاتهم ومفاهيمهم الجمالية وهي علم لأنها ترتبط بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وترتبط كذلك بالأنظمة التقنية، لهذا أطلق عليها أم الفنون، وهي المرآة الصادقة التي تعكس التراث وتوثق تقدم الشعوب في حضاراتها ومهما كان الأمر فإن هنالك التعريف العام والعلمي السائد والمتعارف عليه وهو أن العمارة هي فن اكتشاف الحيز المعماري.

نعود إلى موضوع هوية العمارة في منطقة الخليج ومدى انتماء هذه العمارة إلى المنطقة في حضارتها وتراثها وتقاليدها ومبادئها الإسلامية وحتى كتابة هذه السطور تتم ولادة متشعبة وبشعة على أرض الواقع وتتمخض الأفكار للمجتهدين في هذا المجال لتخرج لنا مبان جديدة ذات طابع صارخ ومفزع في تفاصيلها المعمارية وذات أشكال لا تصدق وغير منسجمة ولا تتناغم تفاصيلها مع حضارتنا الإسلامية العريقة وتجاهلت معنى الهوية، إنها خليط من الطابع الشرقي والغربي وامتزاج تنافر لا تناسق، وبحق وبتعبير علمي دقيق هي عمارة مبهمة الهوية نظرا لتلوثها وفقدانها لمصداقية التعبير عن روح الانتماء. وإذا أراد الباحث والمقتفي أن يتعقب بداية هذا التلوث المعماري في منطقة الخليج فلن يضل في ذلك أبدا، فقد كان اكتشاف النفط هو بداية للتحول الاقتصادي وبداية للتطور المعماري فمنذ ذلك التاريخ وبالتحديد في الثلاثينات من القرن العشرين وحتى فترة الستينات كان التطور العمراني يسير بشكل سريع ولكنه سلس وبدأت التكنولوجيا في هذه الفترة بالتسلل بحذر وهدوء لتدخل حياة الإنسان الخليجي ككمالية من الكماليات. وقد أوجد هذا التدخل سلبيات كثيرة في تفكير واتجاهات المعماري العربي وعلى سبيل المثال أهمل موضوع التهوية والإضاءة الطبيعيتين فالتكنولوجيا توفر ذلك من دون أي تعب أو جهد فكانت بداية التغيير. وأصبحت المنازل مغلقة، وبدأ عنصر الحوش الداخلي بالاختفاء على رغم أنه عنصر معماري مهم في تجسيد الترابط الاجتماعي والأسري وتلاشت اللواوين والفتحات المطلة عليها والحدائق الداخلية الجميلة. وكان للحوش قيمة تراثية تجسد هوية المنزل العربي الإسلامي في منطقة الخليج وزاد الوضع سوءا مع بداية السبعينات حيث بدأ التسارع السلس، تسارعا متهورا ومضطربا، لا يمكن التحكم فيه أو في سرعته، ولا يمكن ضبطه بأي ضوابط، وكانت النتيجة هي الوضع الحالي للعمارة في الخليج العربي وبدأ التقليد الغربي يزحف وبسرعة فائقة على مدننا و أحيانا وما يحزن حقا ماانتج عن ذلك من إزالة ما تبقى من مبان أصيلة تعكس تراثنا وحضارتنا العريقة لتحل محلها مبان دخيلة لا تحمل هويتنا وهنا كان التلوث.

وللتلوث وفقدان الهوية مسببات كثيرة آمل أن التطرق إليها والحديث عنها لا يثير الشجون والعواطف والحماسة وربما المواجهة.

إن الطفرة الحضارية في عصر النفط والتكنولوجيا الحديثة والتلاحم مع الزخم الحضاري الغربي أنسى أصحاب القرار وأنسى المعماريين العرب. وأنا واحد منهم - التمسك بالهوية العريقة التي حملها أهل المنطقة لسنين طويلة فخورين ومعتزين كل الاعتزاز بها لأصالتها. وأقول وبأمانة إني واحد منهم لأن لي كبوات كثيرة في البعض من أعمالي كان بالإمكان تفاديها ولا أرغب في الحديث عن المبررات لأن الحكمة لمن اتعظ.

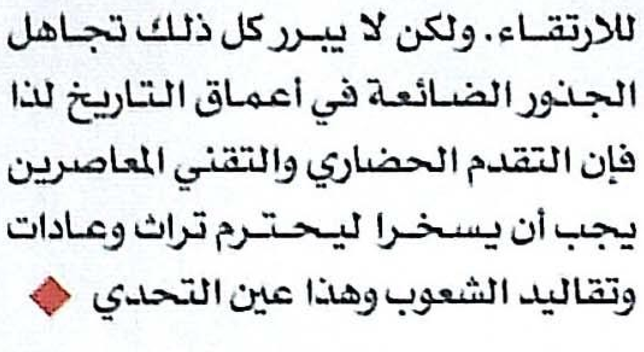
> "العمارة العربية في منطقة الخليج انحسرت من عموم المنطقة بشكل أو بآخر، ولكن يبقى التحدي قائماً بين التراث والتحديث"

أصبحت المباني الحديثة مرتعا وحقلا خصبا لكل من أراد أن يجرب ويقلد أو يقوم باختبار قدراته التصميمية في مرتع فتح ذراعيه ليحتضن هذه الكبوات المزمنة التي لوثت تراثنا وحضارتنا، وأصبح كل من يحاول العودة إلى الأصل والاستفادة منه ينعت بالتخلف والرجعية، وعلى النقيض كل من استخدم مفردات معمارية غريبة عن هويتنا العربية ينعت بالتقدمية والتحررية، فاستخدام التغطيات القرميدية للأسطح المنحدرة أصبح تقدمية، الشرفات الكثيرة المفتوحة للغبار والمهجورة أصبح عنصرا جماليا مهما، وضرورة تقدمية بل إن الرجعية المعمارية تتلاشى عند استخدام الأعمدة الأيونية والكورنثية تيمنا بأعمال معمارية لا تربطنا بها صلة القرابة لا من قريب ولا من بعيد، وهكذا قلبت المفاهيم وساءت التقديرات وجاءت الحال تعكس وضع عمارتنا العربية، في وطننا الخليجي الكبير، الفاقدة الهوية ويمكن لنا القول إن «العمارة العربية في منطقة الخليج انحسرت من عموم المنطقة بشكل أو بآخر ولكن يبقى التحدي قائما بين التراث والتحديث».

يبقى السؤال إلى أين نحن سائرون؟

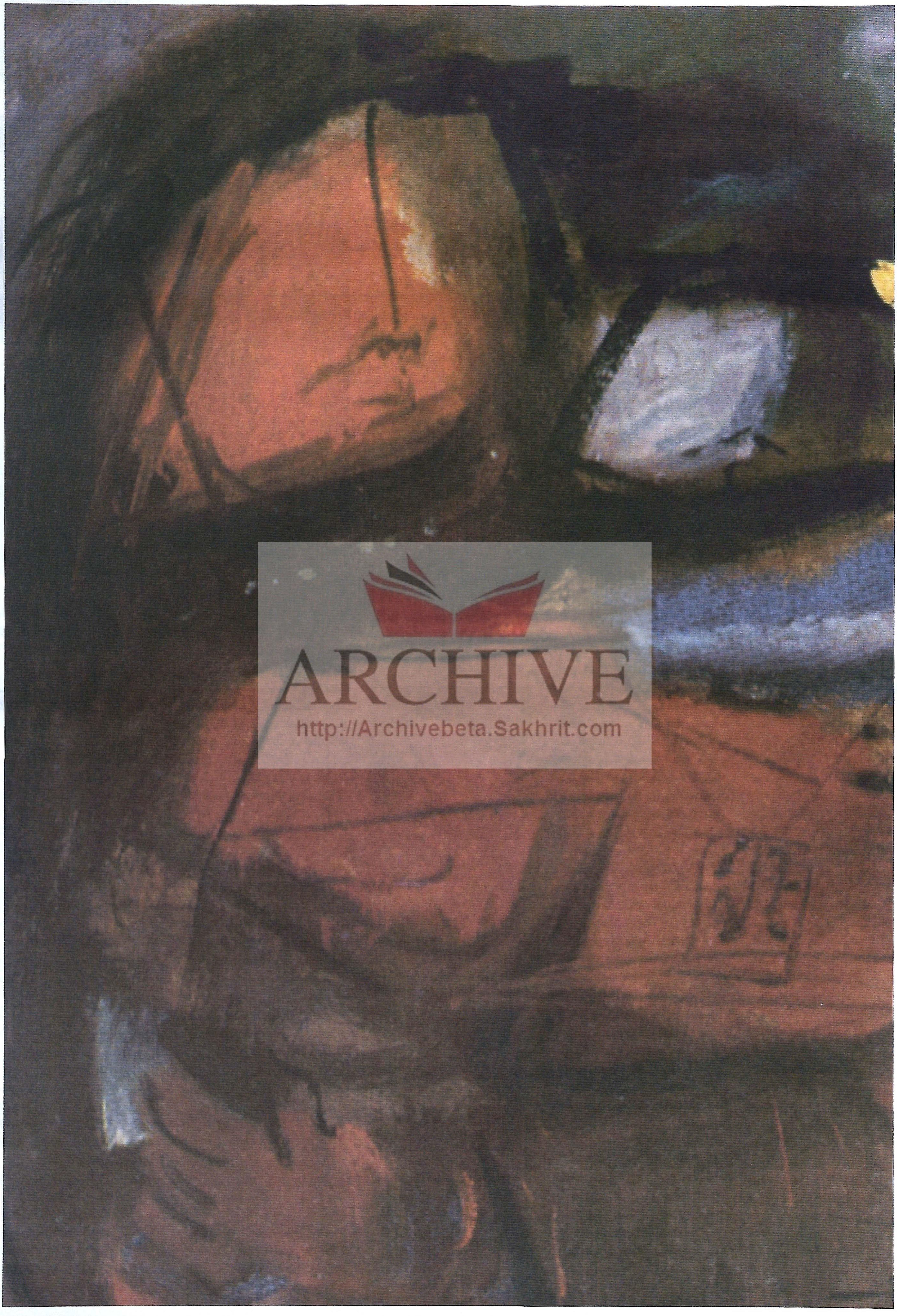
وقد طرح هذا السؤال في أكثر من اجتماع معماري حضرته مع نخبة من الزملاء وكان الرأي لابد من وقفة تأمل لتقييم الماضي وماحدث، وهذه الوقفة يجب أن تكون صادقة وجريئة ويتحكم العقل فيها لا العاطفة كما هي حالنا في الكثير من أمورنا الحياتية، وتبقى الرسالة الصعبة المرسلة إلى أصحاب القرار والتي أقولها وبأمانة بأنهم كانوا أكثر من فاعلين في مسببات هذا التلوث المعماري والحضاري، لأن لآرائهم المتشددة التأثير الكبير في مسار التصميم ومن يومه الأول في الكثير من مشاريع المنطقة الصغيرة والكبيرة منها حيث كانت حقائبهم وفي كل عودة إلى الوطن من زيارة إلى الغرب محملة بأفكار واجتهادات تعايشوا معها على أرض الواقع في زياراتهم على رغم عدم انتمائها لتراثنا وحضارتنا العربية العريقة وكان طابع التقليد القوة الموجهة والسيطرة على القرارات من دون الأخذ بعين الاعتبار أو الرجوع إلى الأصل وكيفية تطويره بما يحقق لنا التقدم الحضاري والتقني. وكان المعماري هو الضحية لأنه في حال عدم الاستجابة لهذه القرارات وتلك الرغبات قد يؤدي ذلك إلى ضياع فرصة ثمينة قد لا تتكرر. وانا لا أبرئ المعماري العربي فهو الشريك الثاني والمنفذ لهذا التلوث. وهناك حالات كثيرة في وطننا العربي لا أرغب في الحديث عنها لأن الحديث عنها قد يغير وضوع هذا الحوارمن هوية العمارة في منطقة الخليج إلى موضوع آخر، فهناك حالة تعايشت معها أجبر المعماري على رغم محاولاته لتقديم الأفضل لكن أخيرا وليس آخرا تعثرت طموحاته وأجهضت أفكاره ومحاولاته على أرض الواقع المرير وأجبر على التقييد والالتزام بما حدد للعمل بموجبه وجاءت النتيجة زيادة في التلوث.

وأخيرا، إن التغيير سنة من سنن الحياة وللوصول إلى الأفضل ووسيلة للارتقاء. ولكن لا يبرر كل ذلك تجاهل الجذور الضائعة في أعماق التاريخ لذا فإن التقدم الحضاري والتقني المعاصرين يجب أن يسخرا ليحترم تراث وعادات وتقاليد الشعوب وهذا عين التحدي ◆



ditnet.co.ae/contest/cuser13default/tm

موقع فريد ومتميز متخصص في العمارة الإسلامية، يشتمل على معلومات عن تاريخها وطرزها ومراحل تطورها.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زيت على توال

فاتح المدرس - سوريا

الدار والدورة والمدار... العودة إلى المكان... العودة إلى الذات.

هكذا كانت العمارة الإسلامية. تدور دورتها للداخل لرابطة الجماعة الصغيرة داخل الجدران. والجدران كانت تضم الأسرة الكبيرة... القاعة والدرقاعة والإيوان. تنفتح أيضا إلى ما لا نهاية، إلى اتساع الأرابيسك والوحدة الزخرفية الخصبة.

الإيوان موجود أيضا في المسجد، أربعة أواوين، منها إيوان القبلة قد يكون الصحن مفتوحا على السماء. وقد يكون مغلقا. المهم ترابط الجدران الأربعة. بل الجهات الست... فقد شاركت الأرضية والسقف في إتمام الدورة.

في الزوايا مقرنصات، خلية نحل هندسية، متشابكة تمتد، تربط السقف بجدران اليمين واليسار، ليست مجرد حلية زخرفية. إنها تكسر حدة الزاوية لتربط الجهات. فعلى الرغم من أن الفن الإسلامي هندسي الطابع، تجريدي المزاج، فإن هندسته مترابطة متشابكة، وأيضا ممتدة إلى أبعد من قدرة الفرد.

الكويت - د. محمد المهدي

دار الآثار الإسلامية
رقش للفنون على صفحات العصور

قلادة من الذهب، مرصعة بالياقوت والزمرد والماس والبلور، الهند ١٨م

اختيار كلمة «دار» أنسب لمكان يتحدث عن الفن الإسلامي، المتحف مكان لجمع التحف، والتحفة عمل نحتي يشغل ركنا موحشا، وربما لوحة تعلق على جدار صامت، المكان مفصول عن العمل الفني، العمل الفني هو الزمان. هو فلسفة كل زمان. المتحف يفصل بين الزمان والمكان، يفصل بين العمل الفني ومكانه، بين المتذوق الزائر، للمتحف أو المعرض، وبين قطعة النحت أو لوحه التصوير.

الدار الفنية تدور دورتها كاملة بين نغمة الفن المتكامل المعاش، وبين الإنسان الذي يعيش، وبين التذوق الجمالي.

الفن الإسلامي لا يعرف الفراغ، يكسر الفراغ، لا يتعمد ذلك كما فعل الفنان (ماتيس). كان يحاول ربط الأجزاء، كان يخشى الفراغ. يخشى تقطيع الأوصال، اصطنع الزخرف المتشابك في لوحاته... حاول في حدود قدرات الفرد.

الفن الإسلامي بفطرة الزمن السليم، بخبرة اليد العاملة كل ساعة وكل يوم، وكل عام، وكل قرن... وكل القرون، أحدث الدورة المتكاملة دون تساؤل.. أو فلسفة.. أو مدرسة.

وقد (نمدرس) الآن. قد نشغل فراغ المؤلفات، والنقد التشكيلي. ولكننا لم نسمع عن افتتاح متحف الفن الإسلامي أيام (الرشيد) العباسي، ولا معرض الفن الحديث أيام (قلاوون) المملوكي.

وقد نسمع عن مناظرة تشكيلية طريفة حدثت أيام الفاطميين بين رسام اسمه (القصير)، وآخر اسمه (ابن العزيز). صور الأخير راقصة تبدو كأنها تخرج من الحائط، وصور الآخر راقصة تبدو كأنها تدخل في الحائط. ولكن في المقابل نسأل.. كم عدد الفنانين المشاركين في صياغة عمارة (الحمراء)، أو (فاس)، أو (القيروان)، أو (القاهرة)، أو (دمشق)، أو (بغداد)، أو (استانبول)، أو (بخارى)، أو (تاج محل)... لا توجد لدينا وثائق تحدثنا عن حركة الفنانين آنذاك. فالحدود لم تكن موجودة، والحواجز لم تكن مقامة.

حركة ذهاب وإياب آمنة بين قوس العالم الإسلامي، بل هو الكون بما جاور ووسع، حركة الذكريات، والأفكار، والمؤلفات، والكتب والمجلدات.. حركة الفكر والحكمة.

وماذا عن الحركة الأوسع، حركة الشعوب، حركة اليد المبدعة، حركة وجدان الفنان؟

حركة حملت أدوات التكفيت، والترجيح، والتغشية، والنقش والطلاء، والرقش، والصب، الحفر، والنفخ، والتزيين، والكتابة والنسخ، والتذهيب.

حركة حملت القوارير، والمشكاوات، والأباريق، والمصابيح، والمزهريات، والشمعدانات، والطسوت، والأواني، والمحابر، والأقلام.

دار الآثار الإسلامية

كنا نشهد في «دار الآثار الإسلامية» تلخيصا لهذه الحركة الحية في خيوط خفية كونت نسيج الحضارة الإسلامية... نشهد مصاحف تونسية، وفارسية، ومصرية. خزفا شاميا، وأندلسيا، وتركيا، وعراقيا... تحفا زجاجية هندية، وتحفا معدنية مغربية، وأفغانستانية... دراهم أموية تجاور دنانير فاطمية، تسبقها عملة نيسابور، وقبلها عملة سامراء. تلحقها دنانير سلجوق... اسطرلابات أرشدت الرحالة من بر المغرب إلى بر مصر والشام، ومن بحر العرب والخليج العربي إلى بر خراسان.

نفير صيد من العاج، إيطاليا ١١/١٢م، مؤثرات فاطمية

> تمتلك دار الآثار عشرين ألف تحفة تنتظم حباتها الفريدة من القرن الثامن إلى القرن الثامن عشر

اكتفت «دار الآثار الإسلامية» عند افتتاحها العام ١٩٨٣ (كانت تشغل أحد أبنية متحف الكويت الوطني) بعرض ألف تحفة من ثروتها الفنية التي تجاوز عشرين ألف تحفة. توخت في الاختيار انتظام العصور من القرن الثامن الميلادي إلى القرن الثامن عشر الميلادي. حرصت على التنوع المكاني والزماني مع تنوع الفنون.

بعد صدر الإسلام تضم المجموعة تحفا خزفية من القرنين التاسع والعاشر، من مصر والشام، ومجموعة زجاجية وبلورية من فارس ومصر تعود للقرون من العاشر إلى الثالث عشر الميلادي، ومجموعة برونزية وذهبية من فارس وسوريا ومصر من القرن العاشر إلى القرن الرابع عشر الميلادي.

أسلوب رسم الصور والأشكال الذي استخدم باقتصاد في العصر الإسلامي المتقدم لعب دورا تزيينيا مهما في العصر اللاحق، لاسيما في عصر الفاطميين بمصر والسلجوقي في فارس، كالرأس المرسوم ببراعة على كرة من الخزف (مصر القرن الحادي عشر الميلادي)، وأشكال الحيوانات الكثيرة على نفير الصيد العاجي (إيطاليا في القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين). والجمال ذات السنامين على سلطانية فارسية (في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين). والمقبض البرونزي ذي التشخيص البشري (فارس في القرن الثاني عشر الميلادي).

هذه نماذج توضح هذه السمة الفنية من التصوير في حياة الخاصة وحياة العامة، تضاف إليها مجموعة مخطوطات منها (منافع الحيوان) لأبي سعيد عبيد الله بن بختيشوع (فارس القرن ١٤م)، ومخطوط الشهنامة للفردوسي (فارس القرن ١٦م)، ومخطوط خمسة لنظامي (فارس القرن ١٥م)، ومخطوط سبحة الأبرار للجامي (القرن ١٦م)، ومخطوط كتاب معرفة الحيل الهندسية للجزري (مصر القرن ١٤م).

وهل ينسى الباب الخشبي المغربي (كانت له قاعة خاصة)، يصل ارتفاعه إلى ٤٤٣سم، يعود للعصر الأيوبي من القرن ١٤م، تحفة نادرة، أحرق بعد تدمير مبنى الدار في فترة العدوان العراقي.

ومن العصر الإسلامي المتأخر مجموعة متنوعة الكم والكيف، خزفية فارسية من القرن ١٧م، وأخرى عثمانية من القرنين ١٦/١٧م. ومجموعة مجوهرات نادرة من الهند المغولية تعود للقرنين ١٧/١٨م، فضلا عن مجموعة السجاد الفارسي والهندي والتركي من القرنين ١٧/١٨م. ومجموعة النسيج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التركي والفارسي والهندي من القرنين ١٦/١٧م.

وفي العام ١٩٨٤ أضافت (الدار) مائتي تحفة جديدة إلى معروضاتها بعد فحصها وتدقيقها ودراستها. ضمت صفحة من مخطوط مصحف كريم تعود للقرنين ٨/٧م، وصفحة من مخطوط مصحف كريم تعود للقرن العاشر الميلادي، وفي مجال المقارنة بينهما نلاحظ في الثانية مطاوعة الخط ليد الفنان، ينغم به في إيقاع أكثر إحكاما في مد الحروف أو انحنائها، وتكوين الفراغ الداخلي بين السطور بما يوهم بالالتحام بينهما.

من هذه المجموعة أيضا مسرجة فخارية أموية، فيها نلاحظ الخط العربي في مراحله الأولى يدخل في استحياء إلى مواد الاستخدام البسيطة. لقد كتب عليها (صنعه يزيد بن صهيب... جرش في سنة تسعة وتسعين هجرية) أي العام ٧١٧م. الحروف ليست مجرد توقيع الصانع، فقد جمعت بين الطابع الهندسي وبين رغبة التفريغ بالانحناءات.

وفي عصر متقدم القرنين ١٣/١٢م يدخل الخط العربي صريحا منغما في بعض مناطق العالم الإسلامي. نقارن بين جرة خزفية من مصر (في القرنين ١٣/١٢م)، وثانية من إيران من الفترة نفسها. الأولى يدخل فيها الحرف على بدن الجرة في استطالة، يمتد من وسطها ليصل إلى ما يقرب الرقبة في جرأة تشكيلية، بينما نلاحظ أن الخط في الثانية يتيم معزول على رقبة الجرة.. صلته مبتوتة بين حروفه، وبين بقية التكوين على بدن الجرة.

ومن الخزفيات المميزة بالتكوينات النباتية من إيران.. إناء من القرن العاشر الميلادي، وبلاطة نجمية من القرنين ١٤/١٣م، وقارورة بمصب من القرن السابع عشر الميلادي، أحسن فيها الفنان توظيف الوحدة الجمالية من نبات وطيور من إحكام وخبرة، ودلاية من البرونز الأحمر أو النحاس من القرن الرابع عشر، نرى فيها إحكام الترابط الداخلي للوحدة الزخرفية النباتية في إطار متناغم من كلمات قدسية تشكيلية تجمع بين العضوية والتوزيع المتقن. ومن سوريا في فترة متقدمة زمانيا تستوقف المتذوق صينية خشبية تعود للقرن الثامن الميلادي.

ومن عناصر المزاوجة أو المجاورة بين الخط والتشخيص الأسطوري لحضارات سابقة على الإسلام، جاء الوعاء البرونزي من أفغانستان (القرنين ١٢/١١م). ومن عنصر المزاوجة أو المجاورة بين الوحدة الزخرفية النباتية والوحدة الهندسية جاء غلاف كتاب من تركيا (١٥م). وتحفة صغيرة تمثل وعاء صغيرا بغطاء من العاج من تركيا (١٦/١٥م). ومصراعا باب خشبي من إيران (١٢م). لقد وفرت لنا هذه التحفة المؤلفة من مصراعي باب وقائمهما مثالا نادرا جميلا لدراسة فن الحفر على الخشب في العصر الإيراني الوسيط.

صورة رسام فارسي، مذهبة، الهند المغولية القرن ١٧م

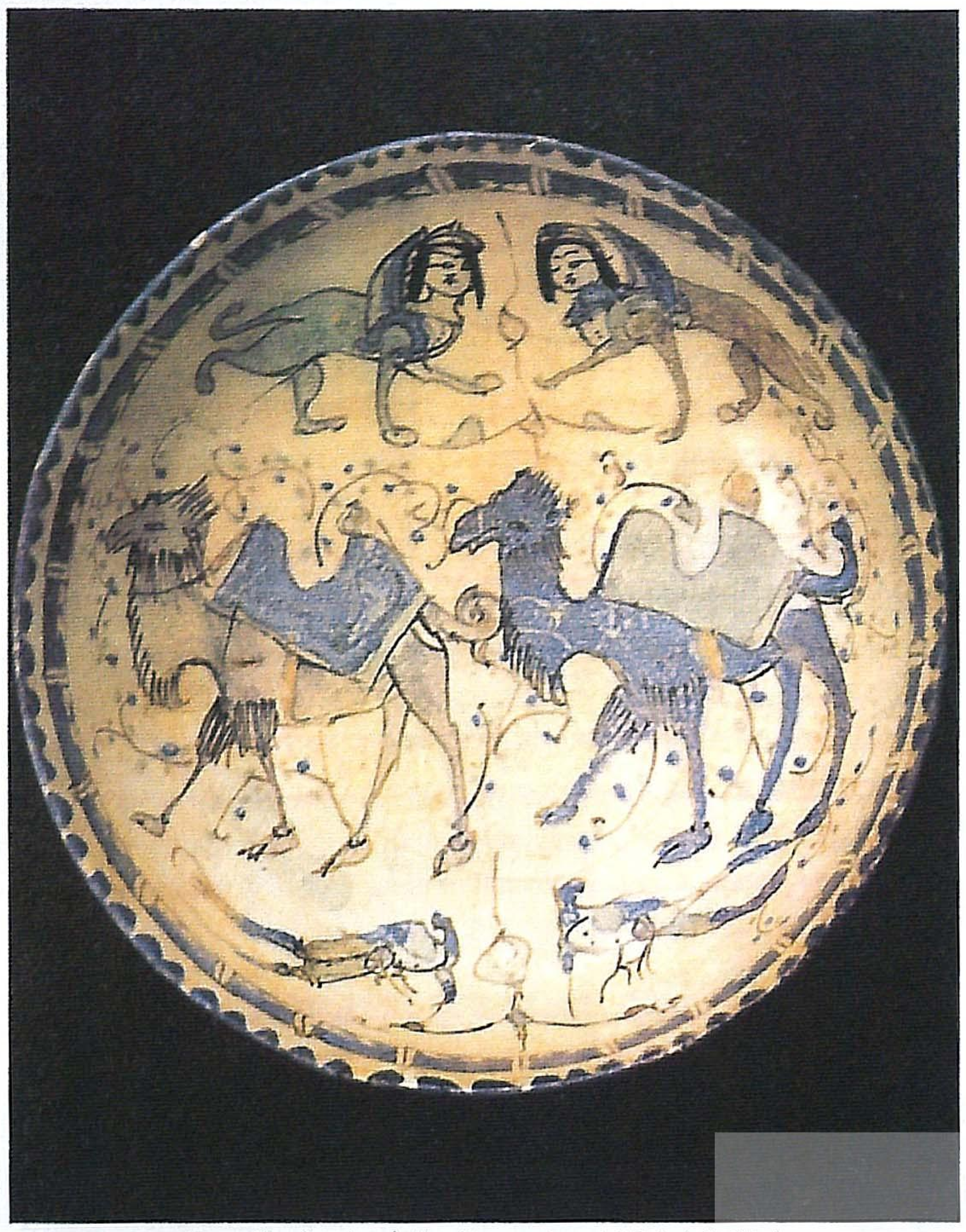
ولـ (الدار) مكتبة مراجع أصلية، تضم ثمانية آلاف مؤلف نادر. منها نماذج من مطبوعات أوروبية مبكرة باللغة العربية، واللغات الأوروبية القديمة والحديثة. تاريخ أقدمها كتاب بيلون BELON طبع العام ١٥٥٥م، وترجمة سيل SALE للقرآن الكريم إلى الإنجليزية طبع العام ١٧٣٤م، وتاريخ المسلمين لابن العميد، وطبع العام ١٦٢٥م. وكتاب (وصف الجزيرة العربية) لـ «نيبور، -NIE BUHR وطبع العام ١٧٧٤م، وفيه خريطة للقرين (الجرين) اسم الكويت القديم، ومؤلفات لـ «سافاري، -SA VARY، وبوكوك POCOKE، وبلزوني BELZONI، وبور كهارت -BURCK HARDT، ولين LANE، وداڤين -DA VENNES، وكتاب (وصف مصر) الذي وضع في أثناء الحملة الفرنسية على مصر. هذا إلى جوار المخطوطات وكتب الرحلات، والأدب الشعبي، والفنون، والأزياء، والقواميس، والمؤلفات الحديثة، والمعاصرة بلغات عدة.

فن للحياة

وضعت دار الآثار الإسلامية برنامجا ثقافيا واسعا لتحريك معروضاتها بالشرح والتحليل والإضافة مستفيدة من تنوعها. كان الهدف محاولة إعادة مفهوم الفن الإسلامي إلى أصالته وتفرده، أي جعله مادة تذوق جمالي مشاركة في الحياة اليومية من منطلق أن الفن للحياة وليس للمتعة الفردية أو الاقتناء المعزول. شاركت في عديد من المعارض الخارجية: أمريكا، كندا، فرنسا، هولندا، مصر، السعودية، إنجلترا، ألمانيا، البحرين، البرتغال، وإيطاليا.

مزهرية من الزجاج، مصر أو سوريا، من الميناء، تصاميم مذهبة ١٤م

> "تتنوع مقتنيات الدار لمختلف العصور والفنون من خزفيات الفرس إلى زجاجيات المماليك، ومن طنافس الترك، إلى مجوهرات الهند"



سلطانية، إعادة تركيب لصور واقعية وأسطورية - فارس ١٢م

التوقف واستعادة الزمن

في العام ١٩٩٠ توقفت حركة (دار الآثار الإسلامية) بسبب العدوان العراقي على الكويت وتخريب مبنى (الدار) من الداخل تماما، والاستيلاء على التحف ونقلها إلى بغداد. وفي العام ١٩٩١ استعيدت التحف بفضل تدخل الأمم المتحدة مع فقدان أو تلف بعضها، خُزنت مؤقتا بطريقة علمية إلى أن يُرمم المبنى، لكن ذلك لم يمنع استمرار أنشطة (الدار) الثقافية داخل الكويت.

وحدثنا رحالة أندلسي اسمه (بروتافور) ظهر زمان تداخل الخيط الأبيض مع الخيط الأسود عن فجر التحولات الحزين. سار على جبل التاريخ المشدود المتوتر بين المشرق والمغرب. ظهر في القرن الخامس عشر الميلادي، زار المشرق والمغرب. تحدث عن الحواجز، عقبات الترحال أمام رواد الفكر من الخاصة، ورواد الإبداع من العامة، عقبات الاختلاف العقائدي والعرقي بل بشّر بالاختلاف السياسي، وطبائع الاستبداد.

ويقول إرنست كونل ERNEST KUHNEL وهو أحد القلائل من علماء الغرب الذين أدركوا بعدا مهما من الحضارة الإسلامية. يقول في كتابه (الفن الإسلامي) الذي وضعه في الخمسينيات من القرن الماضي: «إن وحدة العقيدة الدينية في العالم الإسلامي أقوى تأثيرا منها في العالم المسيحي. ذلك لأن الإسلام قضى على الفوارق الناشئة عن اختلاف الأجناس والتقاليد، وعنى بتوجيه شؤون الفكر والآداب والعادات في مختلف البلاد... وكان ذلك في مقدمة العوامل التي أدت إلى ابتداع كثير من الفنون وازدهارها.

ومازلت أذكر شعار ذلك المؤتمر الذي عقده أهل الاستشراق في العام ١٩٥٨.. لقد كان (الوحدة مع التنوع داخل العالم الإسلامي).

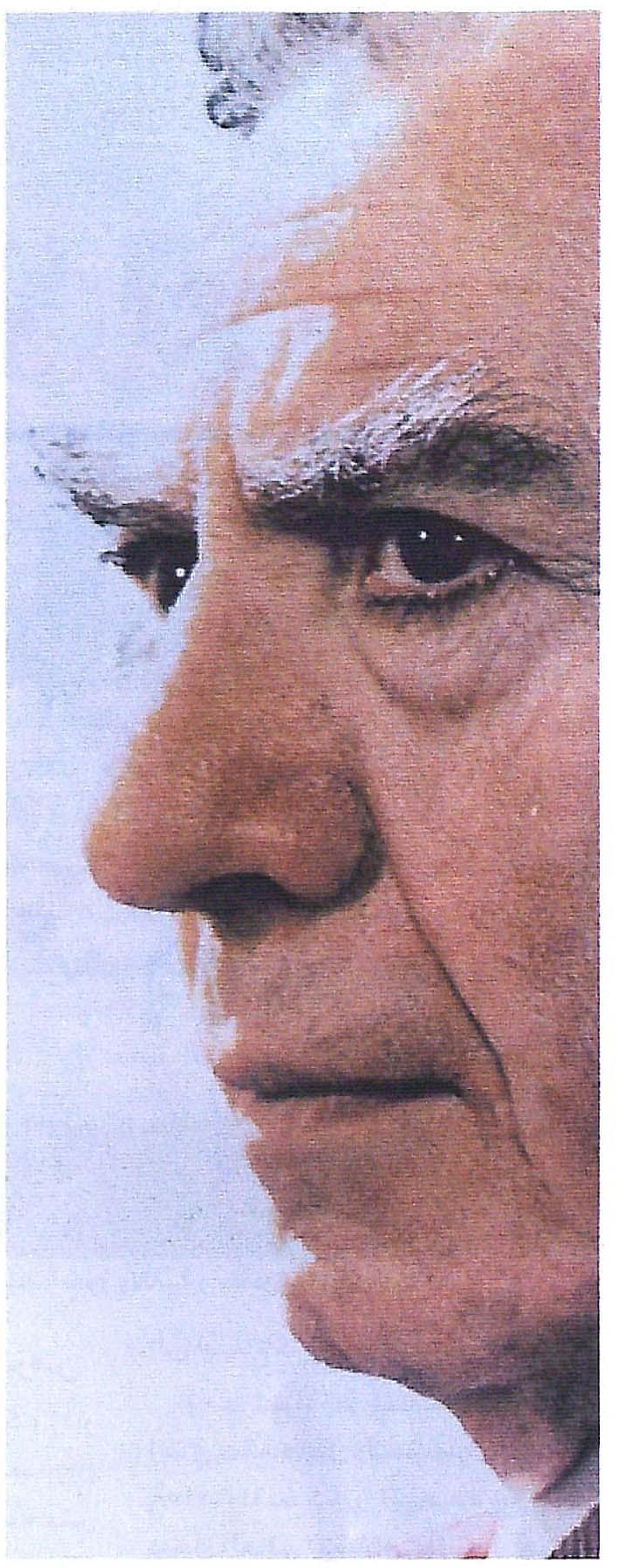
تنويعات على لحن واحد، قصيدة متماسكة، كل بيت له شخصية، وكل بيت مربوط بالآخر، حبات في مسبحة واحدة، والمسبحة دائرية.

ولكن عليك أن تتذكر أن خيط المسبحة بات مقطوعا. فمازلنا نعيش في زمان الحبات المبتوتة، زمان التحفة «الفرد»، التحفة المغلقة... المزاد، والإعلان، والاستثمار. ولا حول ولا قوة لنا سوى أن نجمع الحبات الحزينة، أن نضعها تحت واجهات الزجاج... نتأملها في وحدتها وغربتها.

تحقق الحلم الذي راود أصحاب هذا الجهد العظيم في تجميع هذا القدر الهائل من حبات الفن النادر الأصيل في (دار الآثار الإسلامية)... تحقق حلمهم ووجدت هذه الحبات نفسها في دار الألفة، في دار الترابط بين الجهات الست، جهات فن الإحاطة. لا فرق في داخلها بين المبدع والمتذوق. فاستعلاء الفنان الفرد في زماننا شارك في فصل عمله عن جمهوره، وتواضع أو خنوع المتذوق أو المتلقي يهبط أيضا بمستوى العمل الفني. النغمة الدائرية هي الباقية بحيوية ذاتية ◆

http://www.shjmuseum.gov.ae/

موقع يتحدث عن متحف الشارقة والأجنحة التي يتكون منها مثل الحديقة الإسلامية والجناح العلمي والآثار.



عرفت نهاية القرن فقدان أحد أعمدة التشكيل العربي مع رحيل الفنان السوري فاتح المدرس (يونيو ١٩٩٩) الذي جذّر حضوره الإبداعي على امتداد أكثر من نصف قرن. وقد اعتبره الفنان والناقد أسعد عرابي آخر عقد كبار التشكيل العربي الذين صنعوا نهضته على غرار جواد سليم وحامد ندى وصليبا الدويهي.

في العام ١٩٥٢ فازت لوحته بجائزة المعرض الثالث للفنون التشكيلية في المتحف الوطني بدمشق، الحدث الذي خوّله قبول العضوية في الرابطة الأدبية للكتاب السوريين ولم يكن قد شرع في الكتابة. في العام ١٩٦٠ مثّل سوريا برفقة مواطنه لؤي كيالي في بينالي البندقية. وبعد عودته من إيطاليا التي درس بها، عُين معيدا بكلية الفنون الجميلة بدمشق العام ١٩٦١. نال وسام شرف في ساو باولو، كما استقبل من لدن الدكتور (والتر شير) رئيس جمهورية ألمانيا الاتحادية وقتذاك بمناسبة إقامة معرضه في بون العام ١٩٧٨.

خلال العقد الأخير، نظّم معرضا فرديا في واشنطن في العام ١٩٩٣، بالإضافة إلى معرضه الأخير بمعهد العالم العربي بباريس في نهاية العام ١٩٩٥، وكان احتفاء كبيرا شهده صفوة من المثقفين والمهتمين: أدونيس، إبراهيم علوي المسؤول عن وحدة الفن المعاصر، منى أتاسي مديرة الرواق لحضوره الذي يعرض فيه بدمشق وصاحبة أهم كتاب صدر بالمناسبة، وغيرهم. فيما يلي مقارنة أولية لعمل L'oeuvre الفنان.

المغرب - بنيونس عميروش

أعماله لا تكفي لرسم صورته الكاملة

فاتح المدرس... تلاقح الفطري والطهراني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطفولة الأسطورية

ولد الفنان فاتح المدرس في العام ١٩٢٢ بحلب من عائلة إقطاعية تعيش بالمدينة، بيد أن أمه التي تنتمي إلى نساء الجبال أخذته إلى صفاء الطبيعة حيث عاش مجمل أيام شبابه بين أوساط الفلاحين في المرتفعات الشمالية والغربية السورية، وهو الفضاء الذي انسجم فيه مع التراب والعشب والإنسان الفطري والأغاني البدوية، لذلك يصرح: «بدايتي كانت صدفة... والجبل هو الذي علمني أن أكون إنسانا» (١). من ثم ظل مهووسا بتفاصيل وتناغمات سهول حلب وأمست تشكيلاتها تفعل في هندسة اللوحة.

في ارتباطه المستديم بهذا العالم «البدائي»، باتت روحه الفنية عائمة في عنفوان الطفولة والشباب، «ربما هي جذوة الطفولة الكامنة في قلبه «ورثها» عن طفله الذي مات وظل حيا في لوحاته» (٢)، فعالم الطفولة لا يتوارى في التمثل عبر تسلسل أعماله إلى المستوى الذي يتخذ فيه الموضوعة الأساسة، غير أن هذه الطفولة من طينة خاصة جدا: أجساد ثابتة كتماثيل الفراعنة، قامات أسطورية مغلفة بعجائن صلبة، تعلوها سحنات كتومة لا تقوى على الإفصاح. وفي تراتبها واندماجها مع ألوان الصمت، تبدو الوجوه طافحة ببراءة وطهارة فائقتين على شاكلة تصاوير المنمنمات العربية القديمة: «أحيانا يتهيأ لك أنه يعجن وجوه كائناته من طين آجوري حقيقي، وأحيانا يتهيأ لك أنه ينسجها من الهواء نفسه: الهواء المرهف... الأزرق ... الشفيف ... الدافئ ... البنفسجي... الحي» (٣). بهذا يصر الفنان على أن يبقي ذلك الطفل نفسه الذي يطل علينا باستمرار من داخل فضاء اللوحة.

وعلى الرغم من دراسته الأكاديمية بروما، ومعرفته العلمية وخبراته التقنية، ظل محافظا على طاقته الفطرية التي يجدد من خلالها علاقته بالأرض والذاكرة الشعبية والحضارات القديمة (الكنعانية، الآرامية، البابلية، الأساطير، الصوفية...) التي ترعرع بين حيطانها. غير أن هذا الارتباط الواعي لم يحل دون انفتاحه على تجارب التيارات التشكيلية الحديثة باستمرار. على هذا المنوال استطاع أن يعجن الماضي والحاضر فنيا، ويزاوج بين الشرق والغرب، خاصة وقد «هيأت له روما ومحترف أستاذه جنتلليني أن يعقد لقاء صحيحا ومتأنيا بين الشرق والغرب، بين تراث البنائية الإيطالية (Le construstivisme italien) التي تتراوح بين سيروني وأستاذه، والأوابد الكنعانية والآرامية التي يحمل صورها السحرية في حقائب سفره» (٤).

الحزن مادة شرقية

تكاد لوحات المدرس لا تخلو أبدا من تلك القامات الغريبة التي يختزل فيها تصوره الفني للإنسان باعتباره «قضية». الإنسان الذي يصوره بالطريقة التي تسمح له بوضع كل ذلك الإبهام وكل ذلك الحزن الجميل على سحنته، وإن استفسرته عن هذا القانون التعبيري فإنه يعلق: «الحزن مادة شرقية يتعامل معها الفكر الشرقي منذ بابل حتى اليوم، والغريب أن الإنسان الشرقي، وبخاصة العربي قد تعايش وائتلف مع الألم والكآبة... أنا أضع في وجوه شخوصي عنصرا رئيسا! إنه اتهام الإنسان الشرقي والعربي تحديدا

المرأة والطفولة حاضره دائما في أعمال المدرس

على عمق ذكائه، إنه اتهام مكتوم ويتمتع بكبرياء الصحراء الفقيرة إلا من نبلها... كم هو رائع هذا المتهم الصامت!!» (٥). لعل هذا الاتهام هو العنصر الذي يملي عليه صنع ذلك الإيقاع الصامت الذي يجعل السحنات تظهر وتختفي، تختفي حين تمسي مجردة من اللحم ولا تحتفظ إلا على أشباح خطوط تكاد تمسك بأثر الملامح المنفلتة. وفي تركيزه على الوجه، يؤكد أن الإنسان لم يعد وجها: «في لوحاتي يوجد إنسان، ولكن من دون وجه، ثمة خطوط بسيطة جدا تشير إلى اتهام الإنسانية بالتخلي عن إنسانيتها... والاحتقار حيالهم هو ما أسعى إليه» (٦).

في هذا الاقتناع الراسخ الذي يقوم على تفعيل زاوية رؤيته للإنسان العربي، يطلع أسلوب المدرس متوافقا مع بناء هذا التصور إبداعيا، فيبتكر هذا التجلي الذي يصنع الطمس، وتصبح المفارقة تحقيقا للوحدة ذاتها: هذا الوجه الذي يختزل شخصية الجسد بكامله ونحن نراه حجريا متكتما إلى حد البكم، هو نفسه اللاوجه. وفي المقابل، ذلك الإنسان هو اللاإنسان عينه حين يخلع إنسانيته. وإن جعل الوجوه بسيطة خجولة بأقل الخطوط، فإنما يريدها - أيضا - منكشفة عبر الجسد، واضحة للعيان، معلنة استقبال الاتهام!

العفوية العاقلة

إن أعمال فاتح المدرس تضعك في حيرة حين تحاول تصنيفها، وقد يتبادر إلى ذهن القارئ - إلى حدود هذه السطور - أنه ميال إلى التصوير التشخيصي La peinture figurative. وإذا كان تشخيصيا إلى حد ما، فإنه يبتعد كل البعد عن الأسلوب الأكاديمي - الواقعي، لما تحمله لوحاته من بعدين فطري وتجريدي واضحين. وإذا تحدثنا عن فطريته، فلا ينبغي أن يتم فهمها بمعنى الفطرية المتعلقة بما يدعى بالتصوير «الساذج» La peinture naive، ذلك أن فطرية هذا اللون التعبيري فطرية غير واعية لاعتمادها على نمط من البراءة الفجة الخالية من أي بعد معرفي، بينما فطرية المدرس فطرية واعية، إن لم نقل فطرية حداثية، لأنها مصفاة، نابعة من نسيج فكري وثقافي مكثفين، ناهيك عن الخبرات التقنية على الرغم من كونه ينادي بالتخلص من تقريرية المعرفة عند الاشتغال. هذا لأنه من فصيلة الفنان الباحث الذي يعيش الأسئلة الثقافية في مجرياتها وتفاعلاتها، والممارسة التشكيلية عنده موازية للقراءة والكتابة والاطلاع الواسع.

وعليه، وفي محاولة للاقتراب من هذه الحال، يمكن أن نلاحظ ما يلي: في مقابل تلك البساطة التي يرسم بها سحناته فإنه يعمل على إيجاد المفردات التشكيلية الخاصة وتطويعها ليترجم صورة «الاتهام» كما يتصورها، والاتهام مبدأ عقلاني صارم. فالبراءة والنبل اللذان يغلفان شخوصه ليسا نتيجتين لانطلاق تلقائي أو عفوي صرفين، إنما هما نتيجتان لتصور عقلاني أيضا، لذلك تنبثق هذه العفوية بالصورة التي نحس فيها بالعفوية العاقلة المزدوجة بالفطرية العاقلة. وبساطة التعبير في هذه الحالة تعتبر ثمرة اجتهاد كبيرة، لأن البساطة عكس ما يتصورها الكثيرون تمثل أقصى درجات النضج، ولا يمكن اكتسابها إلا بعد التجربة الطويلة التي تمكن المبدع من امتلاك أدوات الغربلة وآليات التهذيب. وقد نلامس الإدراك الذي يقربنا من هذه الوضعية حين نعرف أن المدرس استهل ممارسته الفنية سورياليا ونحن نعلم ما لهذا النمط التصويري من خلفية أكاديمية وتشخيصية على مستوى التقنيات.

إذن، خلال عدة عقود من التجريب يختزل المدرس كل هذه المسافة بين السوريالية و«الفطرية»، بين إسقاط اللاوعي واستحضار الوعي، بين البعد الأكاديمي والبعد الحداثي. وفي تراتبية هذا المسار/ الإيقاع، اتخذت لوحاته نغمها الخاص لتتميز بنوع من التأليف الذي يحجب هندسيته المحكمة ويكشف قوة الانزياح (L'écart) باعتباره محور العملية الإبداعية التي تقوم عنده على تكثيف الانسجام في التكوينات والعناصر المنسوجة بناء على قانون حاسم، بيد أن هذه «القواعد» سرعان ما تختفي وتتوغل في بنية اللوحة نتيجة الحنكة الفنية التي يتبناها المدرس في البناء التشكيلي، كأنه يعمل على تطويع هذه «القواعد» ويحولها إلى تلك الطاقة العفوية وتلك الروح التلقائية الواضحة التي نستقبلها من خلال أعماله الخالية من كل الزوائد التي يمكن أن تنزع التشويش أو تثقل العمل الفني.

> ”عندما يجد جسده وروحه مثقلين، يتوغلان في جبروت الصمت، يجد نفسه محتاجا إلى نفس سحري“

التشخيص التجريدي

إن هذه البساطة القائمة على هذا النمط من الزهد، هي السمة التي تضفي على أعماله مسحة التجريدية وهي المسحة الغلابة في العديد من اللوحات التي تعلن عن ألقها المعاصر. فحتى حين نلامس في فضاءاتها ملامح التشخيص فإن هذه اللغة الحكائية تتميز بكونها لغة شاعرية رامزة، بعيدة من أن تكون تقريرية واصفة، مما يجعل الأعمال طافحة ببعد تجريدي صارخ، وبخاصة تلك التي يتبنى فيها جمالية الفراغ من خلال التوزيعات المقلة في تنوع اللون. كما تجد الخط يسطر أثره بإيقاع خال من أي ارتجاج، يتخذ بعده الرامز، ويحتفظ بحياده حتى حين يضحى شكلا ليرسم ملامح الوجوه وأشباه الأجساد، كي يدخل في علاقة صدامية مع المساحة المفروشة بألوانه الرمادية (Les gris colorés) المدروسة بحسب الأجواء النفسية والفنية التي تغمره، ويعمل على إثارتها (الأخضر الرمادي، الأحمر الأجوري، الأصفر الخبازي...)، تتجسد هذه الأجواء بتباينات لا حصر لها في توزيع الضوء بصيغة تزيد من حدة الغرابة والإبهام. وتفاعلات كل هذه العناصر وبهذه الصيغ الخاصة، تؤكد نوعا من الصراع، أو نوعا من العنف الصامت الذي يلحق تعبيريته الأسطورية.

في مقام إبداعي آخر، تجد الفراغ عنده ينتقل خارج اللوحة. في الحالة التي يشكل فيها شخوصه بوضعيات غرائبية، مصطفين على شاكلة سهوب حلب، كأنها مضغوطة. أو كأنها محشوة بداخل الإطار، لتتفاجأ - هذه المرة - بألوانه الملغومة بالخصوبة، تتناسل إلى الدرجة التي تستجيب فيها إلى طاقته في تكثيف الألوان: قد تكون نيرفانا الألوان التي تنتابه في الحين الذي تنتفض في ذهنه أصوات الذاكرة، لأن الذاكرة «غذاء سحري وكيميائي لصيق بصفيحة ألوان» (٧). في كثير من الحالات تتمالكه الجرأة في تنويع الألوان بشكل مثير ومن دون تردد، إلى أن يمسك على شطحاتها في توافق تام، وهي المناورة اللونية التي قلما يديرها المصورون Les peinters بنجاح.

يمكن القول إن فاتح المدرس، بطريقته الموسومة بهذا اللون من التشخيص الرامز، يطمح جاهدا إلى نحت قاموسه الخاص الذي يخدم لغته التشكيلية المدثرة بنفحة طوباوية حادة ليجعل الناظر إلى طواطمه ملبوسا بإبهام تلك السحنات المحنطة: في بكمها وتشنجها توقظ فيك مشاعر التمرد. ولا شك في أن هذه القوة التعبيرية النزقة هي الأخرى لغة يريدها تجريدية متمردة. وفي تأرجحه بين الماضي والحاضر، بين الواقعي والأسطوري، بين المحكي واللامحكي، بين الفطري والعقلاني، فإنما يقوم بحياكة معادلته التشكيلية القائمة على المزاوجة بين المشخص والمجرد لترتدي أعماله هذا القالب الفريد من قوالب التشخيص التجريدي - الاختزالي (Une figuration abastraite - minimaliste).

الحرف تاج الكلمة

بالطبع، مثل أغلب مجايليه أقدم المدرس على توظيف الحرف العربي، خاصة أنه الكاتب الذي تسكنه الكلمة وتحتويه، والفنان الذي عاصر زمن البحث عن عروبة اللوحة وتأصيلها، إذ عاش حرارة الصيحات «الحروفية» في جميع تجلياتها، غير أنه كان واعيا بالاجترار الذي عرفته، وبالمجانية التي يمكن أن تلحقها، لذلك فهو يرى أن «إقحام الحرف العربي في تكوينات تشكيلية حديثة من دون وعي عميق بمساريه الصوفية والحضارية وضع الحرف في موقف تكراري مضحك، فحرف الألف مثلا أصبح مثل ذنب خنزير» (٨)، وبالنسبة إليه فإن لوحات «لا غالب إلا الله» الموجودة بقصور قرطبة وقصر الحمراء في غرناطة، هي التوليفة الخطية التي تترجم النموذج الأفضل لأن الحروف فيها تتداخل بوصفها كلا متوافقا، والكلمة في حد ذاتها تشكل التركيب الشامل. من ثم، تعامل مع الحرف بحذر شديد، ولم يستعمله إلا في بعده الرمزي من باب اهتمامه بالحضارات والذاكرة الشعبية، الشيء الذي يملي عليه انتقاء العناصر التي من شأنها أن تخدم تصوره التشكيلي، كأن نجد عنده حضور التمائم المستوحاة من الذاكرة الشعبية في بعض الأعمال، وفي هذا الصدد يقول موضحا: «شخصيا، عندما استخدمت الحرف العربي في بعض لوحاتي، وضعته كجزء من أيقونة أو إشارة إلى السحر، وبمنزلة تاج الكلمة العربية بالنسبة إلي. إن دراسة جسم الحرف العربي مسألة تتطلب معالجة خاصة وأبعادا غائرة تزيد من فهمنا لطبيعة هذا الموروث الكبير والذي يدفعنا بدوره من خلال سحره الهندسي لأن نكون أكثر عفوية وتخليقا له» (٩). استنادا إلى هذه القناعة لم يتعامل مع الحرف باعتباره خطاطا، بل مستكشفا يسعى إلى فرز بعده الرمزي / الإيحائي من دون أن يأبه بجانبه الزخرفي، من

الانسان وأحلامه المكسرة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

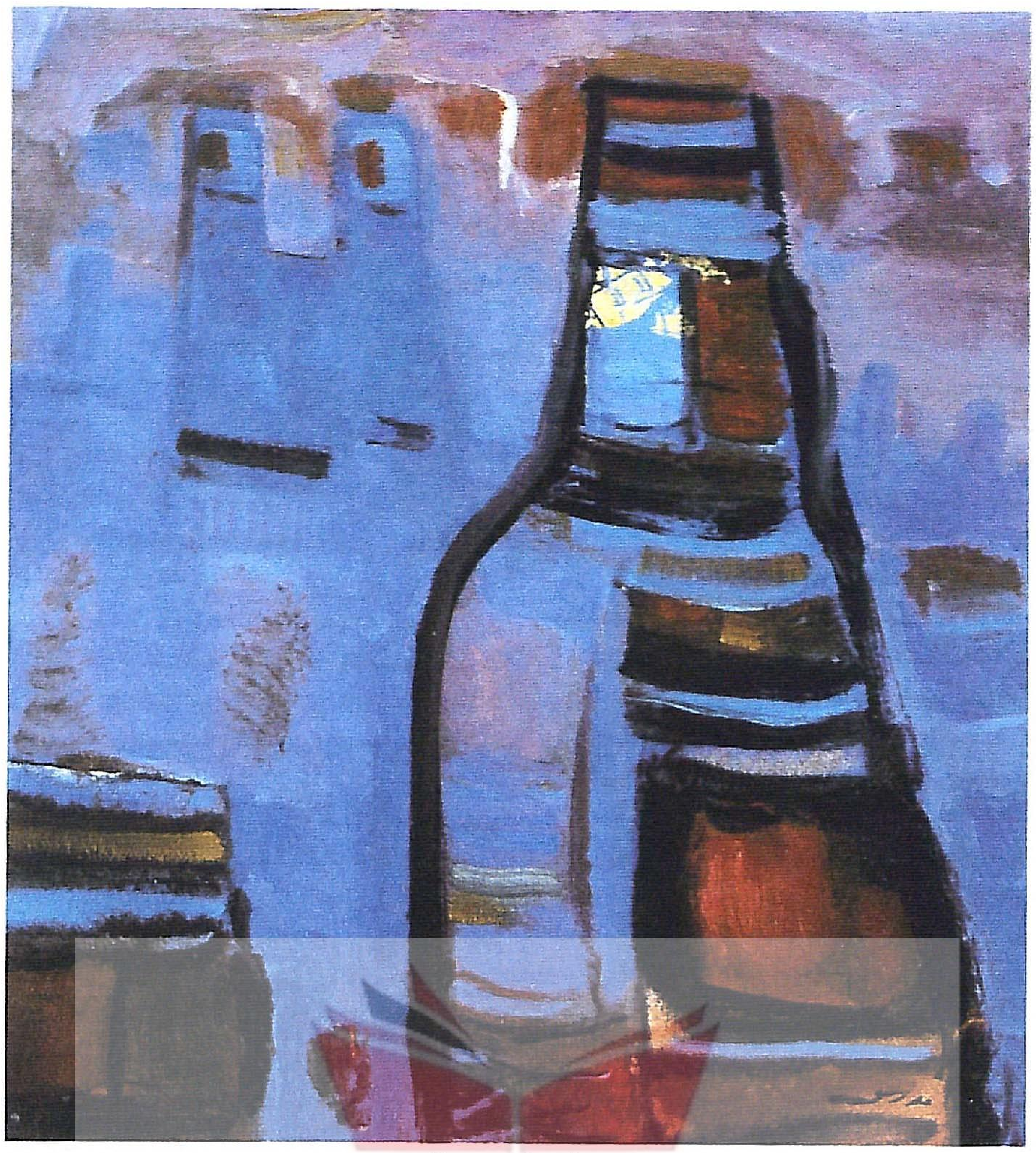
ثم يميل الحرف عنده إلى المنحى الذي يضعه في مقام العلامة Signe.

طهرانية الفن

إن أعمال المدرس العديدة والمنتشرة عبر المتاحف السورية والبلدان العربية وعدد من العواصم العالمية، وعبر المجموعات الخاصة في المؤسسات والبيوت، لا تكفي لرسم صورته كاملة، إذ ينبغي الأخذ في الحسبان لوحاته الأخرى التي تصدف عن الكتابة التصويرية لتنبعث من الكتابة اللغوية: قصص قصيرة، قصائد، نصوص نثرية، وقد صدر له في السنوات الأخيرة مجموعة قصصية موسومة بـ «عود النعنع». هو ذا الوجه الآخر للمصور - الكاتب، الشغوف بالأدب، المبدع الذي ينتقل بين الريشة والقلم من دون أن يحول الحبر إلى اللون. ففي الآن الذي ينعت فيه اللوحة بوصفها مخرجا أدبيا عن طريق لغة غير أدبية، يعلن أنه يشتغل بطريقتين متناقضتين، وينفي - بشكل من الأشكال - أي علاقة للفن التشكيلي بالأدب، ولعله في هذا الحسم يسطر الحدود بين الحقول الإبداعية حيث لكل جنس فني طبيعته ومعجمه وأدواته الخاصة به، ولهذا يركز على أن دخول الأدب في الرسم يقتل اللوحة، ولكن يؤكد في مقابل ذلك أنه لابد من وجود ذلك الحس اللطيف الذي يربط الصورة بالتحليلات حيال مشاعر الإنسان الدقيقة والصعبة (١٠).

هكذا، يبدو لنا حرصه الشديد على صفاء التعبير، الصفاء الذي ينبغي أن يطبع المسألة الإبداعية حتى يولد العمل سليما نقيا. وما هذا الحد الذي يقيمه بين الرسم والأدب إلا تمسك بهذا النقاء، أو بهذه الطهرانية التي يتحدث عنها كالتالي: «هناك ما يسمى بالطهرانية الفنية وهي صيغة شائكة جدا، وتتطلب جهدا مضنيا للتخلص من ضغط تقريرية المعرفة، فالمعرفة المسبقة في العمل الفني الآني تكاد تتلف بنية الرؤية الطهرانية، أو لنقل نقاء الشكل وما يتضمنه الشكل بعينه من طاقة ذاتية عارمة لدى الفنان» (١١)، إنه الاقتناع الذي يملي عليه الاحتفاظ الدائم بفطريته التي يستمدها من دواخله، لتمسي الطهرانية رهينة بالذاتية إلى الدرجة التي لا يؤمن فيها بأي عمل شعري أو أدبي أو تشكيلي، بل يعتبره عملا ساقطا ما لم يتسم بالذاتية. ومن هذا المنطلق يتسنى لنا أن نفهم تماما قول عفيف البهنسي في كون «فاتح المدرس يمارس عمله من الداخل، أي من داخله ومن وجدانه ومفهومه الخاص» (١٢).

إن حديث المدرس عن طهرانية الفن، وكما يراها، وبهذه الوثوقية، يعتبر نوعا من الوعي الناتج عن المعرفة في حد ذاتها. فتحفظه من تدخل المعرفة في بعدها التقريري إبان المباشرة التشكيلية، يمكن اعتباره - على نحو آخر - إشارة واضحة إلى الكيفية الدقيقة في استغلال المعرفة وتوظيفها بحسب طبيعة العمل وسياقه، ومنها المعرفة التقنية على وجه الخصوص، مثل ما نلمسه في لوحاته من تنكر لقواعد المنظور Les régles de la perspectiv، حيث يتبنى قواعده الخاصة في تشخيصيته الفطرية. وإذا كان يصر على التخلص من المعرفة المسبقة في أثناء الاشتغال، فإنه يقصدها بمفهوم معين، وبمستوى من المستويات، ومن جوانب هذا المستوى، البعد المجاني الذي يملي تكثيف المعرفة بشكل مجاني. بيد أن الحالة هذه تضعنا في مقام آخر - أمام ما أوردناه سابقا بخصوص فطريته الواعية بوصفها نتيجة لتراكم معرفي/



السجن أحد أهم رموز المدرس

ثقافي - فالأمر هنا مرهون بفهمنا للمعرفة في هذا السياق، وطريقة إدراكنا لآليات تفاعلها مع الفعل التشكيلي.

بالنسبة للفنان المدرس وهو في قمة نضجه الإبداعي، أمسى يمارس «لعبا» عاقلا، لأنه يمتلك قوانينه الخاصة، ويحفظها عن ظهر قلب، وهي القواعد التي تخضع إلى ميله الذاتي/ الفطري: إن هذه القواعد في حد ذاتها تعتبر معرفة مكتسبة عبر عدة سنين، بل عقود، إلى الحد الذي باتت فيه أعماله نقية، طاهرة من التأثيرات والزوائد، وبهذه الصورة تمثل طهرانية الفن في عمله. وبناء على ذلك نقترب من الاستنتاج الذي نخلص فيه إلى كونه يوظف معرفة آنية في أثناء الممارسة التصويرية وهي - بطريقة أو بأخرى - معرفة سابقة/ مكتسبة، تمثل الكم المعرفي الخاص أو الشخصي الموازي للقواعد الخاصة التي ينبني عليها الأسلوب Le style، وهذه القواعد مطعمة بقدر معرفي آن (وليد اللحظة) يُولِّد ما يضيفه إلى اللوحة الآنية من حس انفعالي لحظوي، أو لنقل حسن ذاتي جديد، من المفترض أن يضفي على العمل نكهة جمالية معنية، وقد تكون هذه الإضافة مركز القوة في العمل.

في مقابل هذا كله، تنبغي الإشارة إلى أن الذاتية القائمة على التلقائية المفرطة أو الشاذة قد تفقد اللوحة بيانها الجمالي، فتمسي عملا فجا، ذلك أن الانطلاق في الفن حالة شبقية مذهلة، بيد أنها حالة تحتاج إلى توجيه، كما تحتاج إلى

> «إن المدرس حين يترجم تأملاته وأفكاره وتصوراته في أثناء الحديث عن عمله، فإنه يعقد القران بين عمله التشكيلي وحمولته الأدبية والمعرفية»

حكمة في أحايين كثيرة. في عمل المدرس تنبعث الحكمة وقد لا نتداركها، لأنها تتشكل على نحو منفلت، وتنبثق بروح سحرية.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فلا شك في أن المدرس حين يترجم تأملاته وأفكاره وتصوراته في أثناء الحديث عن عمله، فإنه يعقد القران بين عمله التشكيلي وحمولته الأدبية والمعرفية. ونتيجة هذا القران تتفاعل أحاديثه بوتيرة منسجمة ومقنعة، تعبر عن ثقته الكبيرة في النفس، كما تكشف عن صدقه المدهش في كثير من الحالات، والمعهود فيه أنه يقول كلمته من دون أدنى تردد وبشكل مباشر. من ثم فإن خطاباته تعكس صورة الفنان الذي يؤمن بعمله ويؤمن بـ «الأنا الفنية» التي يحرص على تحصينها بناء على قدرته في فلسفة رؤاه بروح فنية عالية، بحيث لا تتوارى في تدعيم قوانينه الأسطورية التي ينزلها على القماشة، بقناعته في «أن زمان اللوحة الأسطوري يتمتع بأدبية تتجاوز آنية الوقائع اليومية والهزائم التي يمتصها التاريخ» (١٣).

إن الفنان المعاصر الذي يشتغل بخلفية فكرية عميقة كالمدرس، لا يستطيع أن يقاوم سلطة اللغة بالمعنى الذي لا يستطيع فيه التخلص من الاشتغال الذهني، لأنه يكون مجبرا على اقتحام فكرة اللوحة وبنائها ذهنيا قبل أن يباشرها، ويحدث هذا كثيرا، حيث يقوم الاشتغال الذهني القبلي على اللغة أساسا. وكتاباته أيضا لم تتخلف في نحت جانب آخر من صورته كما تتجلى في مدائن لوحاته: صورة الرسام الذي يغرق في أحداثه اليومية إلى حد الحلم، ومن إيقاعها وصخبها يستقي عنفه التعبيري «خصوصا أنه كان يعيش على نموذج «زوربا» اليوناني، يعيش لحظاته الوجودية بشبق انتحاري، مفتونا بالحياة والرسم في آن واحد» (١٤). ولم تكن القراءة المنهل الوحيد للاطلاع عنده، بل كان على صلة مباشرة مع المثقفين والمبدعين باستمرار، ويُبقي على علاقته بهم، يستقبلهم في مرسمه الرطب الذي يتحول حينئذ إلى صالون أدبي، المرسم الذي يشبهه أسعد عرابي بـ «عوامة» نجيب محفوظ، حيث يجتمع المثقفون من شتى المشارب، يناقشون ويتشاجرون ويذهب كل إلى حال سبيله مع هزيع الليل (١٥).

الرغبة في التحليق

أيضا، كان يعزف على البيانو، إنه من فصيلة المبدعين الذين لا يجدون ضالتهم في لغة تعبيرية أحادية: عندما يجد جسده وروحه مثقلين، يتوغلان في جبروت الصمت، يجد نفسه محتاجا إلى نفس سحري. وللحاجة ذاتها، يلتجئ إلى سحر الموسيقى، ليس بالسماع فقط، بل باللعب، بالعزف، يتغذى بما تحدثه أطراف الأصابع وهي تمارس ما يشبه العدو. على هذا النحو يصير جسده ريشة وينطلق في التحليق. ولأن الموسيقى سلطان التجريد، فإنها تسعفه في تحقيق التحليق...

على النبرات ذاتها، فارقت الروح الجسد... الجسد الذي أصر على أن يحفر موقعه الأخير بجانب نزار قباني بمدفن «الباب الصغير» ◆

الهوامش

١- ميساء أحمد، (حوار)، الحياة ٣٠ يونيو ١٩٩٩.

٢- عبده وازن، «فنان الطفولة والمراحل والواحات»، الحياة، ٣٠ يونيو ١٩٩٩.

٣- نزيه أبو عفش، «صياد الينابيع»، الحياة، ٣٠ يونيو ١٩٩٩.

٤- أسعد عرابي، «اللقاء بين الذاكرة الكنعانية والواقع اليومي»، الحياة، ٢ يوليو ١٩٩٩.

٥- مرح البقاعي، (حوار)، الصدى، عدد ١٠، ٦ يونيو ١٩٩٩.

٦- ميساء أحمد، Op-Cit.

٧- أسعد عرابي، Op-Cit.

٨- مرح البقاعي، Op-Cit.

٩- Ibid.

١٠- ميساء أحمد، Op-Cit.

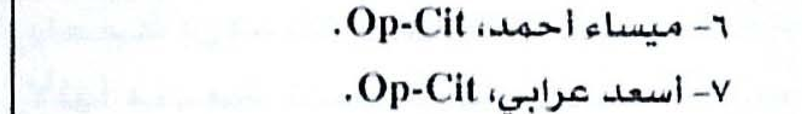
١١- مرح البقاعي، Op-Cit.

١٢- عفيف البهنسي، «كتاب مفتوح» الحياة، ٣٠ يونيو ١٩٩٩.

١٣- أسعد عرابي، «اللقاء بين الذاكرة الكنعانية والواقع اليومي»، الحياة، ٢ يوليو ١٩٩٩.

١٤- Ibid.

١٥- Ibid.



http://www.lranonlin.com/art/farshchian

موقع خاص بالفنان التشكيلي الإيراني محمود فارشجان. لوحاته الفنية تتميز بالشعر والشاعرية والخفة والروعة، يصور الناس والطبيعة والحيوانات بدقة متناهية، الأمر الذي يجعله فنانا فريدا متميزاً ولوحاته جديرة بتسليط الضوء عليه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكثير من الفنون تتعرض في مرحلة من المراحل للقتل أو تصاب بمرض الشيخوخة، وكثيرة هي المقالات النقدية التي تتحدث عن موت هذا الفن أو ذاك، فهل بات التقليد النحتي الذي يعتمد على الحجر وصب المعدن معرضاً أيضا للموت أو الانهيار أو التراجع أو موجات الرفض الشبابية، أمام ما يعمّ العالم من تيارات نحتية جديدة؟ وهل يمثل التجهيز والنحت المفاهيمي الاتجاهين الأساسيين الأكثر رواجا بين التيارات الشبابية؟

وإذا كان الفن المفاهيمي بدأ العام ١٩٦٥، وانتشر مع المعرض الذي أقيم في متحف «ليفركوزن» بألمانيا تحت عنوان «مفهوم» العام ١٩٦٩، فإن انتشاره اليوم مع فن التجهيز يرتبط أكثر بثورة التكنولوجيا، لاسيما عالم الاتصالات وما يحيط به من تقنيات بصرية.

ولا شك في أن ثورة تكنولوجيا العصر الجديد قادرة على فرز إدراك جديد للعالم والوقوع على مفاهيم جديدة للفن.

إلا أن ما يجري من طرح جديد يخفف من قيمة المهارة والاحتراف في الفن لصالح إبداع الفكرة والنقاش حول الفن، يطرح الأسئلة نفسها التي طرحها مارسيل دوشان منذ بداية القرن، ويعود بنا إلى المنطلقات الدادائية والسوريالية والتكعيبية وقيمة البحث الدائم عن ردف النحت بمواد جديدة.

لا نستطيع في هذا الوقت الذي نطل فيه على قرن جديد أن نتحدث عن حال طلاق بين القديم والجديد أو بين التقليد والتجديد ولا نستطيع أن نتحدث عن حسم المعركة، في النحت أو في الفنون، لصالح تيار أو اتجاه أو جيل، إذ إن العالم المسكون بهواجس العولمة والتكنولوجيا والكمبيوتر والإنترنت والفضائيات، هو اليوم أبعد من أن يصادره تيار أو مدرسة، أو من أن يحسم اتجاه فني المعركة لصالحه.

كل التيارات التقليدية في الفن تتعايش اليوم مع كل التيارات التجديدية والمستقبلية والمتطرفة في اتجاه اللا فن، أو في اتجاه نسف مفاهيم الفن المعروفة.

ومع ذلك فإن ظاهرة اتجاه النحّاتين الشباب نحو التجهيز والأعمال المفاهيمية باتت متفشية في دول الغرب خصوصا، ولا غرابة في أن يُعتبر وجود الفنان في الشارع وحركته فيه عملا فنيا من نوع جديد، أو تصبح علاقة الفنان الواقف وسط الحديقة بما حوله عملا نحتيا، ولا بأس أيضا أن يتحول النحت إلى مواد تخاطب أحاسيس أخرى غير البصر، أو تتحول المنحوتة إلى مجال للحركة أو فراغ ندخل فيه ونتفاعل معه ونتحرك بين أقسامه فنحركه.

وبعد .. هل النحت، في العالم، لا يزال ينمو ويتطور ويولّد تيارات جديدة، أم أنه وصل إلى طرق مسدودة؟ وكيف يتعامل النحاتون مع واقع النحت لدى التيارات الشبابية التي تبتعد بموادها وهواجسها عن التقليد والمتعارف عليه في النحت؟

حملنا هذه الأسئلة وطرحناها على عدد كبير من النحاتين، فكان هذا الملف.

أحمد بزون ودارين صالح - لبنان

ستة وثلاثون نحاتا يجيبون عن السؤال

الحداثة في النحت.. تجديد أم اغتراب؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حرية مطلقة

عارف الريس: (لبنان)

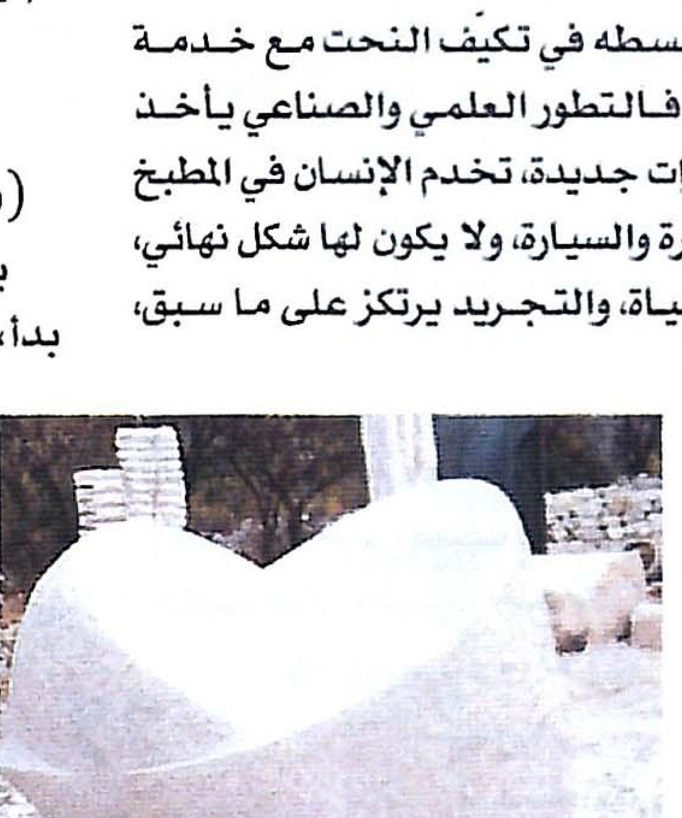
الحداثة في الغرب كانت منسوبة إلى تراث فني ابتدأ من الفن اليوناني والروماني بالواقعية التي تطورت نحو الكلاسيكية التي أسقطتها الثورة الفرنسية، بأفكارها الجديدة، والتي دفعت بالإنسان إلى الشعور بحقه في التعبير عن حواسه هو لا بحق الكنيسة وطبقة البرجوازية الكبيرة في التعبير عن نفسها عن طريق الفنان الذي يتحول إلى مجرد أداة.

هكذا بدأت الانطباعية التي هي انفتاح على الجمال المرئي، وقد تأثر الواقع المرئي بالنور وتحولاته، ورفضت أعمال الانطباعيين في المعارض الرسمية، وأطلقت عليهم تسمية «الملعونين» لأنهم خرجوا على التراث الأوروبي «المقدس».

إذن، ابتدأت المعركة واستمرت مع التطور العلمي والصناعي وتغير أساليب الحياة، إلى أن صار الفن يتخذ هوية الفنان وطبيعته وانطباعاته، وصار طرقا في التجريد. لكن علينا أن نتذكر نحن العرب بيت امرئ القيس الذي قال «مكر مفر مقبل مدبر معا/ كجلمود صخر حطه السيل من علِ» وهو بقوله هذا لم يذكر الحصان بل ترفع عن ذلك بذكر حركته. فالتجربة عندنا سمة قديمة للفنون.

المعاصرة اليوم حرية مطلقة لا يقيدها مذهب فني ولا مدرسة فنية، والفنان النحات يبني منحوتته بناء هندسيا مع الفراغات والنتوءات والمساحات، جامعا بين الواقعية والتأليف الحر، وهو يأخذ المعادن ويطويها كما يتصورها، مع العلم أننا نعيش عصرا أرفع ما يمكن أن يكون في النحت الصناعي، فالمراكز الفضائية بكل أنواعها هي أيضا من طبع نحاتين مهندسين وعلماء مترفعين في الشكل والمناعة والوظيفة.

العلم أخذ قسطه في تكيّف النحت مع خدمة أهداف علمية، فالتطور العلمي والصناعي يأخذ النحت إلى ابتكارات جديدة، تخدم الإنسان في المطبخ والصالون والطائرة والسيارة، ولا يكون لها شكل نهائي، والإبداع سنة الحياة، والتجريد يرتكز على ما سبق، للانطلاق في مغامرات جديدة، والفن الجديد باب مفتوح على الخيال والتأويل، والحداثة نسبية وخطوة إلى الأمام بالنسبة إلى الأمس.



روبير بيار ستيجيه (فرنسا)

علي الجبار (عراقي مقيم في هولندا)

الارتباط بتكنولوجيا العصر

بسام كريللس:

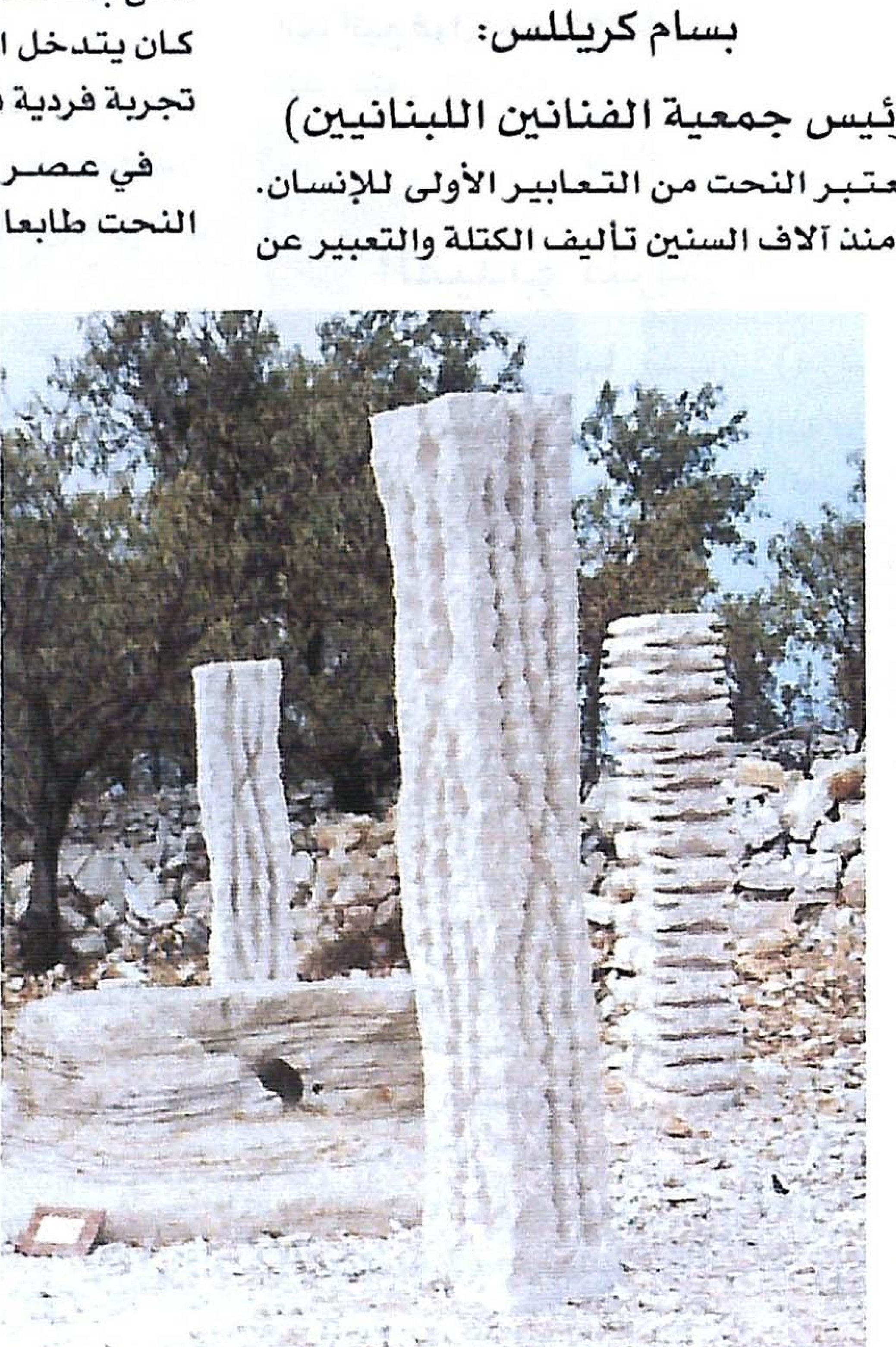
(رئيس جمعية الفنانين اللبنانيين)

يعتبر النحت من التعابير الأولى للإنسان. بدأ، منذ آلاف السنين تأليف الكتلة والتعبير عن فهم الإنسان للهواجس الوجودية من خلالها.

تطور النحت وأخذ يجسد المفاهيم الدينية وهواجس الإنسان الوجودية فصور الآلهة، ثم الأصنام والقديسين، وقيل كلام كثير في ارتباط الفن بالفلسفة والوجود والدين، وقليلا جدا ما كان يتدخل الفنان لتقديم تعبير شخصي أو تجربة فردية في النحت.

في عصر النهضة، ومع «مايكل آنج» اتخذ النحت طابعا جديدا إذ أخذ الفنان يخرج من أن عليه أن يصور الفكر اللاهوتي أو الفكر الديني أو الوجودي للمجتمع الموجود فيه، إلى تصوير انطباعاته الشخصية وبدأ «مايكل آنج» يصور منحوتاته التي تتحدث عن الإنسان الجسد المستعبد بالمادة. وكانت هذه المرحلة مفصلية في النحت، إذ لم يعد الفنان وسيطا للمجتمع إنما لذاته.

قرنا بعد قرن، أخذ تدخل الفنان الإنسان في عمله يكبر ويزيد وهذا ما حدث مع المدارس الكلاسيكية والانطباعية في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إذ أخذ الفنان يتدخل مباشرة في منحوتته، بعيدا عن متطلبات المجتمع ومتطلبات الفن الموجه، سواء كان دينيا أم سياسيا، وأخذ يعمل في منحوتته حسب فهمه هو، وهكذا بدأت المدارس الانطباعية والتعبيرية



كواك ميتسوري (اليابان)

منقذ سعيد (عراقي مقيم في هولندا)

ناصر خليفة بوصوه (ليبيا)

والسوريالية وصولا إلى التجريدية حتى الخمسينيات، ثم حدث الانتقال إلى الفن التركيبي في الستينيات والسبعينيات وبدأ الفنان يخرج من الكتلة ويتوجه إلى الفضاء، وراحت المواد العصرية تحاكي الحياة، وتحاكي الحياة اليومية كما في أعمال مارسيل دو شامب. في هذه الرحلة بالذات أصبح التدخل في المنحوتة مباشرا، بمعنى أن الفن لم يعد مجرد كتلة يعمل الفنان عليها، إنما أصبح إحساسا بالمادة التي نختبرها كل يوم.

مازلنا في الدول العربية نعمل على استيعاب مدرسة الفن التركيبي التي مضى على وجودها في العالم حوالى أربعين سنة وقد نالت حقها وشهرتها في أوروبا.

في لبنان بدأ، منذ عشر سنوات تقريبا، يظهر اشخاص يعملون على التركيب، إنما بطريقة ليست تركيبية بقدر ما هي تجميعية، إذ التجميع يقوم على مبدأ التركيز على الفكرة.

بعد المدرسة التركيبية، وصلنا إلى الفن المفهومي، اي صار الفن فكرة أكثر مما هو شكل، وصار الشكل مجرد مفردات لإيصال الفكرة التي تتسم بالعمق وتبحث في علاقات اجتماعية، هكذا اختلف النحت وأخذ يرتبط بمواد العصر التي هي الألمونيوم والبلاستيك والزجاج، بل تحول العمل الفني أحيانا إلى مجرد صورة بأبعاد ثلاثة، يدخل فيها أحيانا الصوت.

النحت في زمننا الحاضر لم يعد مجرد حجر وإزميل ومطرقة، أصبح مرتبطا أكثر بتجربة الإنسان الفلسفية وبتطور التكنولوجيا ومواد العصر. فالنحات المهم هو الذي ينسجم أكثر مع مواد العصر وفلسفته وتجربته والتكنولوجيا المتطورة فيه.

الفن قرين الحداثة

أحمد ندليان: (إيران)

أظن أن النحت الحديث بدأ في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. والمميز في هذا الإطار هو أن الفنانين استعملوا الفن الأفريقي وفن الأولاد، وانطلقوا نحو الفن الحديث.

في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين بدأ الفن التجريدي يتوجه نحو الفكرة، وبدأ الفنانون استخدام مواد مختلفة عن تلك التقليدية، في الرسم والنحت، أما في الثلاثين سنة الأخيرة التي أطلق على فنها صفة ما بعد الحداثة، فقد أخذ فنانون صنع أعمال فنية بطريقة معاصرة، في حين عاد آخرون إلى بدايات الحداثة أو بدايات القرن العشرين.

أنا لا أقول عن الفن إنه حديث أو غير حديث، إنما أتبع قول أحد الكتاب الألمان: حيثما يكون الفن تكون الحداثة.

الڤيديو طريق جديد

فريديريك نالبا ندیان: (فرنسا)

من الصعب تفسير مفهوم الحداثة في النحت، فكل المواد كانت استخدمت في القرن العشرين. وكان لبعض النحاتين تأثير مهم مثل «دوشان» في فرنسا، كما كانت هناك ثورة كبيرة في تاريخ الفن، أما اليوم فقد أصبحنا في حقبة ما بعد الحداثة، وأظن أن الفنانين المعاصرين، سواء كانوا نحاتين أو رسامين، يتخذون مواقع لهم وسط فنون اليوم. والفن اليوم يجبر الفنان على التقيد بالمواد التي يستخدمها، ويجبره على التفكير بتلك المواد، مع أن بعض المواد كالرخام قد استهلك.

الحداثة، اليوم، موجودة لدى الأشخاص المختصين بالتجهيز والڤيديو وما إلى ذلك من طرق جديدة تَسِمُ مرحلة ما بعد الحداثة. هؤلاء قد يستخدمون مواد مستخدمة من قبل، إلا أنهم يدخلون في خدمة توجهاتهم وتعبيراتهم الخاصة والشخصية.

أعتقد أن الفيديو والتجهيز طرق محتملة وممكنة في فن النحت.

> ” في الستينيات والسبعينيات بدأ الفن التجريدي يتوجه نحو الفكرة، وبدأ الفنانون في استخدام مواد غير تقليدية، أما في مرحلة ما بعد الحداثة، فقد صنع الفنانون أعمالهم بطريقة “

تصور جديد للعالم

سيزار نمّور: (لبنان)

كانت بداية الحداثة في النحت منذ مئة عام، عندما دخلت تقنية التركيب إلى النحت عوّضت عن تقنيتي الحذف والإضافة التقليديتين، حينئذ استعملت مواد جديدة كالحديد والمعادن المختلفة والخشب بتقنيات مستحدثة وبرؤى جديدة، وسرعان ما دخلت مواد البلكسي والبلاستيك والمواد الصناعية إلى عالم النحت. مع هذه المواد تلاشى ثقل المادة وثبات الكتلة، ودخلت الحركة إلى النحت، وكثيرا ما أصبحت الكتلة افتراضية والمساحات بصرية مع تناغم المواد الجديدة مع الضوء، حتى أن هذا الضوء أصبح في مراحل تالية هو نفسه العمل الفني، بل إن الفنان نفسه أصبح هو المنحوتة.

أرى الحداثة في النحت، عندما أتحسس في المنحوتة انعكاس تصور جديد للعالم، ورؤية جديدة لقيم الإنسان، وحساسية جديدة نحو المادة والشكل، وعندما أجد فيها أشكالا جديدة تكلمني بلغة المستقبل. أرى الحداثة عندما تنقلني المنحوتة إلى الغد.

ثقافة متغيرة

عبده عثمان: (السودان)

إذا كانت الحداثة هي حداثة التراث والقيم الموروثة في إطارها الحضاري والثقافي اليومي، فهي بالنسبة إليَ تطور طبيعي لمفردات ثقافية فنية، لازمت العصور المختلفة، بما فيها عصرنا الحالي. والحداثة تتدرج تصاعديا مع التدرج الثقافي لكل أمة، لكل شخص، ولكل زمان، وتتطور بما فيها من مفردات تشكيلية، مع تطور الإنسان. فالإنسان الذي يتطور يطوّر معه كل أدواته، والحداثة هي حداثة الإنسان في حياته كلها ومن ضمنها حياته الفنية.

حداثة التصميم مبنية على ثقافة متغيرة غير ثابتة، وعندما تثبت الحداثة تموت. إذن لابد من استمرار الحركة والتطور لكل المكونات الفنية التشكيلية والموسيقية والإبداعية عموما. أما بالنسبة إلى النحت أو الفنون بصورة عامة فيجب أن تنبني على جذور معروفة لا أن تسقط من السماء. حتى الجزيرة الفنية المنفصلة عن الأرض، واقعا، يجب أن تكون على علاقة بالأرض. فإذا لم يحدث هذا الارتباط بين الفن وجذوره الحضارية تحوّل إلى العبث حتما.

ذاكرة المكان

منقذ سعيد:

(عراقي مقيم في هولندا)

الحداثة بدأت في أوروبا، لأن معظم مدارسنا الفنية موجودة هناك، وعندما نذكر أوروبا اليوم يتبادر إلى ذهننا أنهم سبقونا بالفكرة، وليس بالفكر، كما سبقونا بمسائل تقنية، وبالحضارة الاستهلاكية التي بدورها خلقت الفن.

بالنسبة إليَ، أفكر في العمل الفني كما أفكر في جسدي. أنا إنسان أبحث دائما عن المكان المريح، عن الأرض، عن السرير المريح، عن الطعام الذي أحبه، لذا يجب أن أتعامل مع العمل الفني بطريقة إنسانية بحتة بمعنى ألا اقحمه في أي مكان، إضافة إلى أنني يجب أن أجد لعملي حياة ووطنا وأرضا ومكانا يتنفس فيه، وأن أعطيه هالة إنسانية.

الحداثة هي الفكرة، وبما أنني ابن هذا القرن أستخدم تقنياته والأفكار الموجودة فيه، فالحديد مثلا هو مادة قابلة للصدا، ومع ذلك فأنا استخدم هذه المادة لأني لا أؤمن بالشيء الأبدي، إذ كل الأشياء معرضة للانقراض. كما أضيف إلى عملي الزمن الذي هو البعد الرابع.

العمل الفني لا يجب أن يكون أهم من الإنسان،لأنه موظف من أجله، لا العكس. والحداثة هي أيضا ذاكرة المكان، إذ يمكن أن تأتي بقصيدة عمرها ألف سنة ونعمل عليها بطريقة حديثة ذلك أننا في زمن آخر، والزمن متحول.

الخروج إلى الشارع

علي الجبار: (عراقي مقيم في هولندا)

الحداثة هي استخدام المواد والحاجات والأدوات الجديدة التي يصنعها الإنسان، إذ لم يعد الأمر مقتصرا على المواد الخام التقليدية،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التي استخدمها الفنان منذ آلاف السنين، بل تتعدى الحداثة ذلك، إلى استخدام مواد أنتجتها الثورة الصناعية وثورة التكنولوجيا الجديدة.

النحت الحديث يواكب التطور التكنولوجي، سواء في المعمار أو في الصناعات الاستهلاكية عموما. فقد خرج النحات المتحفي إلى الشارع، ودخل الشارع إلى الصالات.

الحداثة، إذن، هي دخول التكنولوجيا إلى وعي الفنان فيستخدمها في أشكاله ومشاعره. فبعدما وصل الفنان إلى مرحلة متطورة جدا في معرفة ذاته صار لابد أن يستخدم المواد الجديدة للتعبير عن ذاته.

أنا مع الحداثة، لكني لا أنشدّ إلى كل ما هو جديد فلديّ «فيلتر» خاص أدخل إليه كل ما أراه، قديما كان أم جديدا. فالقديم يجب أن يكون في داخلنا، في الأساس وليس بالضرورة أن نستقبل كل جديد، فالذي يعتمد على بعد واحد يشبه الإنسان الذي يقتلع نفسه من أرضه.

حلقات مترابطة

زافين هاديشيان:

(لبناني من أصل أرمني)

تاريخ النحت حلقات مترابطة مع بعضها بعضا، منذ بداية التاريخ وحتى الآن. فالفنان يجب أن يمر بالمراحل التشكيلية والمدارس كافة حتى يصل إلى الحداثة، التي لم تأت بطريقة عشوائية، إنما نتيجة لأبحاث ودراسات معمقة.

أهمية الحداثة لا تلغي أهمية الفن الفرعوني مثلا، ولا أهمية الفن اليوناني إلا أن غايات الفن تختلف من مرحلة لأخرى. ومع الحداثة أصبح الفن للفن.

رسالة إنسانية

غولين درباغوسيان:

(لبنانية من أصل أرمني)

الفن الحديث مرتبط بشكل وثيق بالحياة العصرية أو اليومية، والفنان لم يعد ذلك الشخص الموجود في غرفته بين أربعة جدران، إنما دخل في قطار الحياة الذي يسير بشكل سريع جدا، ويحاول أن يتلاءم فنه ويتماشى وسرعة القطار.

أتمنى ألا يدخل الفن في هذا الإطار من الحياة السريعة، لأنها ليست الحياة المناسبة للإنسان فهي ميكانيكية، والفن ليس ميكانيكيا. الفن له رسالة إنسانية جمالية، وعليه أن يبتعد عن سرعة التكنولوجيا الحديثة.

الحداثة مستمرة

حكيم العاقل:

(نقيب الفنانين التشكيليين اليمنيين)

نلاحظ أن التماثيل القديمة الموجودة في الوطن العربي بشكل عام، تحتوي على مسحة حداثية مهمة جدا. فالحداثة كانت تتأكد بفلسفة ذلك الزمان.

أما اليوم فهناك موضوع كبير، هناك اختلاط بين الشرق والغرب، فلم يعد هناك صفاء شرقي أو غربي، أما الحداثة فاتجهت، في النحت نحو المنحوتة الفكرة. فالمنحوتة التي توضع في الساحات العامة لم تعد تمثل الشخصيات العامة أو رؤساء الدول والملوك أو نماذج تذكارية كبيرة، إنما أصبح هناك أفكار ما بعد النحت، تتعلق باللعب بالفراغ، أي بأهمية المكان والمحيط، ووضع الشكل المناسب في الفراغ.

الحداثة مستمرة، وهناك تقارب بين الحداثات الغربية والشرقية، على الرغم من وجود خصوصيات في استعمال بعض الرموز والأشكال البيئية.

النحت اليوم يتخذ من التقنية سمة خاصة، ولا بأس باختلاط المواد لإعطاء شكل جمالي جديد، يكون مبهما لإعطاء مسافة من التفكير أمام المشاهد الذي عليه بدوره أن يجد فكرة العمل الذي يشاهده، وقد تكون فكرة خاصة مختلفة عن فكرة الفنان.

الحركة مع الزمن

نديم الشلبي: (عراقي مقيم في هولندا)

في هولندا، الصوت والإيقاع والحركة من الأمور المهمة في الحداثة، لذلك يعتبر الصنم أو التمثال من الأشكال الميتة هناك، إن استعمال الفراغ والهواء والميزان بكثرة يجعل الشكل ديناميكيا.

أنا مع الحداثة، لأن الفكرة يجب أن تكون إنشائية قابلة للجدل، ومتحركة مع الزمن فالناس صاروا يستطيعون المشاركة في تحريك المجسمات النحتية.

> كانت بداية الحداثة في النحت منذ مئة عام، فعندما دخلت تقنية التركيب إليه عوضت عن تقنيتي الحذف والإضافة، واستعملت مواد جديدة في النحت مثل الحديد والمعادن والخشب

عطاء لا ينقطع

سامي الرفاعي: (لبنان)

أفهم الحداثة أنها جد وجدية وجديد. وكل إبداع أستطيع أن أسميه حديثا. المتنبي كان حديثا في زمنه وكذلك أمين نخلة.

في زمننا هذا لا تكون الإبداعات الجديدة حديثة عندما تسقط في غياهب الجهل أو التصنع أو فقدان الجمال أو فقدان التوازن أو فقدان الحركة. وهذا ينطبق على النحت. فالنحت عندي عملية نستحدثها في كل آن وكل أوان، فهو عملية، خلق مستمر ممزوج بالإبداع والجمال، كأن امرأة حسناء تبتسم للكلمة الحلوة، إذا كان حديثا، وامرأة شمطاء عجوز إذا كان بخلاف ذلك.

المنحوتة كالمرأة يستطيع الفنان أن يكشف جمالاتها المختبئة. والحداثة في النحت إبداع وعطاء لا ينضب بل يتجددان، والقطعة الفنية كأنها دائرة لا نعرف أين تبدأ وأين تنتهي.

العودة إلى الهوية

ميتسوري كواك: (اليابان)

عندما رأيت أحد الفنانين يقص مكعبا من الحجر ويقول: «هذا عمل فني»، أحسست بأن الفن الغربي وصل إلى طريق مسدود، وأن لا مجال لإكمال العلاقة الفنية بالغرب.

عندنا في اليابان نصف الفنانين يلحقون الموضة، وهم مهووسون بالأعمال التركيبية المؤلفة من مواد مختلفة، على الطريقة الغربية. إذ بعد الحرب العالمية الثانية سيطر الأميركيون، بشكل خاص، على الفن، ووضعوا له حدودا وهيمنوا على أسواقه. أما الآن فقد بدأ الوعي في العلم يرتد عليهم، وقد اعتبر عديدون أن العلاقة الفنية بالولايات المتحدة باتت مشوبة بالحذر. هكذا فإن قسما من الشباب الياباني يعود بحداثته إلى الهوية اليابانية في الفن.

إحساس الفنان

نبيل الحلو: (لبنان)

لم تعد الحداثة في الشكل، وإنما في الإحساس. لذا ليس المهم أن تكون أمام عمل تجريدي أو تعبيري أو كلاسيكي، إنما الأهم هو إحساس النحات أو الفنان. إن التفكير السائد بأن العمل الكلاسيكي غير حديث هو تفكير غير سليم، لأن ما يميز العمل الحديث عن غيره من الأعمال هو الفكرة. فالفن الحديث هو تلك الفكرة التي يترجمها الفنان على الحجر، وقد يدخل فيها عمل كلاسيكي أو عمل تجريدي.

ما نراه لا ما نتخيله

روبير بيار ستيجيه: (فرنسا)

أحدث الفنون هو المفاهيمي، وأنا لست معه أو ضده، فهو يثير نقاشا مهما ومفيدا، لكنه ليس فنا في العمق. أصدقائي الذين يشتغلون هذا النوع من الفن عندما يشرحون لي ما ينجزون من أعمال لا أفهم شيئا. ربما السبب في سني، فأنا أعتبر فنا ما أراه أمامي لا ما أتخيله.

هناك تيارات كثيرة في الحداثة تظهر ثم

طاهر شيخ الحكماء (إيران)

عبدالله المجاهد (اليمن)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اوراسيا كاستر يجون غالفان (المكسيك)

نبيل الحلو (لبنان)

تزول بسرعة. وهناك مثلا أولئك الذين يأتون إلى البحر ويصنعون تماثيل من الرمل، على الشاطئ، سرعان ما تضربها الأمواج فتزول. مثل هذه الأعمال مهمة فقط لتصويرها.

على كل ما ينتشر اليوم من أعمال التجهيز يركز على الفيديو.

إضافة وإبداع

خليل الهاشمي: (البحرين)

عندنا تقليد كثير للحداثة إذا استثنينا إبداعات مصر والعراق ولبنان فالحداثة الحقيقية هي إضافة وإبداع وانطلاق من البيئة التي تحيط بالفنان وعمله الفني. نحن مازلنا نخطو في اتجاه الحداثة، لكننا نقع أحيانا في العبثية.

إستيحاء التراث

أكثم سلوم: (سوريا)

نحن نملك تراثا أهم بكثير من تراث الغرب، ومع ذلك مازلنا نقلدهم، لماذا لا نستوحي من تراثنا ونعبر من خلاله عن مشاكلنا الخاصة وهمومنا، ونقدم لاحقا شيئا جديدا؟

الحداثة يجب أن تعبر عن شخصية الإنسان أو الفنان نفسه وعن محيطه والظروف التي يعيشها، لذا لا يمكن أن يكون العمل حديثا، إذا لم يكن ينتمي إلى البيئة والتراث. نرى الكثير من الأعمال التزيينية والتقليدية التي لا تمتلك أي هوية، وهي بعيدة كل البعد عن الحداثة. الحداثة بمعناها الفعلي قليلة عندنا.

التركيز على المشاعر

أندريه بلاشوف: (روسيا)

إذا عدنا إلى الشعوب القديمة، شعوب المحيطات والأفارقة، نلاحظ أن خط الحداثة كان موجودا، وإن لم يكن هناك تسليط ضوء عليه. فن النحت لم يأخذه العرب عن الفراعنة مثلا، وإنما نقلوه عن الأوروبيين الذين أخذوا نحتهم وحداثتهم عن القدماء.

النحات اليوم لم يعد يهتم بالمحيط من حوله، بل أصبح يركز فقط على مشاعره، كونه لم يعد مجرد ناقل للأشياء من دون مشاعر. الفنان اليوم ينقل ما يحس به. أنا مع النحت الحر الذي هو بحد ذاته نحت حديث. مع النحت الذي يتخلص من العادات والتقاليد النحتية التي تحدّ من عملية الخلق.

رؤيا جديدة

حسين الجبالي: (نقيب الفنانين المصريين)

معروف أن النحت من أصعب الفنون في اتجاهه نحو الحداثة، لأن كلاسيكيات عصر النهضة والكلاسيكيات اليونانية والرومانية كان لها تأثير بالغ في تحديث القيم.

أنا مع الفن الجديد غير المبتذل، مع أي شيء جديد شرط أن يحمل رؤيا جديدة تكون دعامة للفن. والنحت الحديث هو ذاك الذي يعبر عن العصر الذي يعيشه النحات، ويقدم بعدا تشكيليا دراميا. وعندما يستعمل النحات ذكاءه يستطيع أن يقدم ما هو جديد وما هو حديث.

لكن على الفنان الحديث أن يهتم في كيفية، إيصال الفكرة إلى الناس، وتقبل الناس لما يعمل، فيأخذ بيدهم لتقبل وسماع هذه الصيحات الحديثة.

تنوع المواد

ناصر خليفة بوصوه: (ليبيا)

أرى الحداثة في النحت من خلال تنوع المواد المستخدمة فلابد من دخول مواد أخرى لها علاقة بالعصر الجديد إلى المنحوتة الحجرية. هذا إضافة إلى أن الحداثة تكمن في كيفية تناول المواضيع والأساليب التي تجعل العمل أقرب إلى حس الناس وحياتهم.

اختصار التاريخ

ألكسندر هايتوف: (بلغاريا)

الحداثة أو العصرية ليست بالأمر الجديد، فهي كانت موجودة قبلنا، ونحن لم نخترعها.

الإحساس هو العامل الأول والأساسي لدى الفنان، ثم تأتي الآلة التي تطورت مع الزمن وصارت تسرع العمل وتساعد، مثلا، على حفر تجاويف لم يكن النحات سابقا قادرا على حفرها.

> "مازال النحاتون في الدول العربية يعملون على استيعاب مدرسة الفن التركيبي، التي مضى على وجودها في العالم حوالى أربعين عاما"

الحداثة، إذن، كانت موجودة والخطوط المبسطة كانت هي الأخرى موجودة، لكن الفنان انطلق في وضعها، اليوم، من حياته المكتظة بالعمل، ومن ضيق وقته. فهناك منحوتات قديمة احتاجت من الوقت ست أو عشر سنوات، بينما اليوم تحتاج المنحوتة الكلاسيكية إلى ثلاثة أشهر مثلا، في حين أن المنحوتة الحديثة لا تحتاج إلا إلى بضعة أيام. النحات قديما، كان يترجم أفكاره بطريقة معقدة لأن الآلة لم تكن موجودة بسهولة وجودها اليوم. ومع ذلك لم يعد لدينا الوقت لنترجم التفاصيل.

والحداثة لا تعني السهولة، فحتى لو كان الخط بسيطا، إلا أنه يوحي بأفكار كثيرة. والنحات الحديث يستوحي من الكلاسيكية ويختصرها والمهم أن يؤكد ارتباطه بالمكان الذي يعيش فيه. فالفنان يحتاج إلى التاريخ أو التراث، يصفه ويستعمله، ثم يخرج منه مرة أخرى.

الحفاظ على الجمال

سناء شوا رغاته: (لبنان)

أنا لست مع الحداثة التي تخلط المواد النحتية ببعضها البعض، فأنا أعتبر الحجر مادة مقدسة، لا يجب أن تدخل إليه أي مادة أخرى تشوش عليه، فهو الأبقى بين المواد. ولا مانع عندي من أن تكون هناك منحوتات مشغولة بمواد أخرى كالبرونز والحديد والخشب، لكن ما أفضله أن تبقى الخطوط لينة، تشعرنا بالأمان والسلام، وأن تبقى مفهومة بأقل تفاصيل ممكنة.

ما أراه مناسبا أن تحافظ الحداثة في النحت على الجمال.

في طريقنا إلى الانقراض

فليسلاف مينيكوف: (بلغاريا)

هناك العديد من الفنانين الذين ذهبوا بحداثتهم إلى الفن المفاهيمي أو فن الفكرة. هؤلاء يركزون على السهولة في تقديم العمل الفني، وأنا ضدهم، لأنهم لا يأتون بشيء جديد، فالأفكار التي ينفذونها حاليا نفذت من قبل في الستينيات والسبعينيات.

أظن أن هناك مافيا تهتم بترويج مثل هذه الأعمال الفنية، وتصرف عليها المال الكثير، مع أننا نادرا ما نجد ما يثير الالتفات وفي فن الفكرة، لابد أن نحترم، مثلا، الفنان الإنكليزي أندي غود سوورتي الذي عمل بشكل جدي في هذا المجال.

أعتقد أن النظام الأميركي يعمل على تحويلنا إلى مجتمعات استهلاكية فمقابل الصناعات الاستهلاكية التي نبدلها دائما، يريدوننا أن نقدم أعمالا فنية استهلاكية .. نستهلكها ونرميها، مثلها مثل الأدوات المنزلية أو أي سلعة أخرى.

إن مكان الفن في هذا العالم ليس فسيحا، فالاهتمام أكثر بالتلفزيون والكمبيوتر والسفر، ولا أحد يفكر كثيرا في الفن ونحن الفنانين بتنا نعيش النهاية، وفي طريقنا إلى الانقراض.

الدخول إلى الحياة

جيروم سيمونس: (هولندا)

في الماضي كانت الأعمال الفنية محصورة بالمتاحف، أما الآن فقد اختلف الأمر وخرجت الأعمال النحتية إلى الناس. وفي الماضي كان الفن يؤثر في الإعلان. اليوم صار الإعلام يوحي بالفن، وبات العمل الفني يوحي بالحوار. لقد انتهت الأعمال الميتافيزيقية الناتجة عن الوحي، وصار كل الناس يستطيعون المشاركة في الأعمال الفنية هذه الأيام. الفنانون الشباب لا يريدون اليوم أن يكونوا عباقرة وأصحاب إلهام، يريدون أن يكونوا بين الناس، أن يتحاوروا معهم، ربما لا يفهم الناس أعمالهم، لكنهم يحسون بقلوبهم ولا وعيهم.

قد يبدو الفن الحديث سريا جدا، لكنه يتعامل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مع الجمهور ويدخل الحياة بشكل طبيعي، إذ يكثر لدى الشباب استخدام الفيديو والكمبيوتر الشائعين بين الناس.

أرى أن أعمال الفيديو نوع من الفن التشكيلي، ليس بعيدا عن الناس، فأنا مثلا جهزت فيلما عن الانتخابات اللبنانية إذ صورت الشوارع الممتلئة بصور المرشحين وسوف أقارن هذا الفيلم وأعرضه مع فيلم آخر سوف أصوره عن الانتخابات الأميركية. فصور المرشحين في الشوارع علاقة جديدة بالفراغ أو الفضاء، تقدم جوا خاصا ومختلفا عن الشوارع عندما تكون فارغة. هذا تجهيز، الهدف منه إظهار عمل في فضاء، وإظهار فضاء في عمل. والتجهيز هو بناء تلك العلاقة بين شيء ما وفضاء ومشاهد. الفنان الحديث مثل الموسيقي يستخدم كل آلاته في العمل.

ليست أسلوباً محدداً

عبدالله المجاهد: (اليمن)

الحداثة موجودة منذ فترة طويلة، منذ بداية القرن التاسع عشر، وكل فنان له أسلوبه الحداثي الخاص، فالحداثة ليست أسلوبا محددا. ومع أننا اليوم نلاحظ عودة إلى الأعمال الواقعية، إلا أن الحداثة دخلت معظم أعمال الفنانين إلى أي مدرسة أو تيار انتموا.

لست مع الحداثة

كولن فيغ: (إنكليزي مقيم في البرتغال)

الفن هو الأهم لا الاتجاه الفني. وأنا لست معاديا لأي اتجاه، فعلى الأجيال الجديدة أن تفتش عن نفسها وعن الصحيح والثابت. ويجب أن يعلم الفنان الحديث أنه يخطئ وأن عليه أن يقيم مراجعته لما يقدم بشكل دائم، فليس كل ما يقدمه الشباب تحت عنوان الحداثة مهما وجديرا بالاهتمام. لست مع الحداثة مطلقا، أنا مع الجمال.

أسلوب جريء

جميلة جوهر: (الكويت)

الحداثة هي عملية التجريد في العنصر، أو هي التكوين نفسه من غير تعقيد في الشكل، والحداثة هي أن يطور الفنان عمله باستخدام أسلوب جريء.

كتلة جمالية

جوزف بصبوص: (لبنان)

الفن ليس عملا غريبا، هو يشبه الصلاة، وكل فنان مؤمن بعمله وبتطور الفن هو من جيل النحت الحديث، الذي يتطور مع تطور الأفكار وتطور العالم.

المنحوتة الحديثة كتلة جمالية تعرّف بالفنان، وتحكي أحاسيسه وبيئته ومحيطه وأفكاره.

العلاقة بالفضاء الخارجي

محمد عبدالله: (عراقي مقيم في هولندا)

إشكالية النحت اليوم، أو منذ ما قبل عشرين سنة، هي في تداخله مع فنون أخرى، فالمنحوتة لم تعد ذلك المجسم ذا الأبعاد الثلاثة، والمؤلف من الحجر أو المعدن أو الخشب، فقد أخذ بعدا آخر، هو بعد البيئة. فما هو مهم في العمل النحتي علاقته بالفضاء الخارجي، أو علاقته بالبناء في الداخل أو الخارج، هذه العلاقة وفّرت للنحات فرصة تلاقح عناصر البيئة المختلفة التي يقترح إدخالها في العمل.

أعتقد أنني أنتمي إلى إنسان هذا العصر وهذا اليوم، ولذلك يجب أن أنتمي إلى أسئلة الغد.

> "النحت مثله مثل أي عمل فني الهدف منه هو سعادة الإنسان، وعندما يحقق العمل الفني تلك السعادة، فإنه حتما حديث"

هموم الناس أولاً

أوراسيا كستريجون: (مكسيكي مقيم في ألمانيا)

ليس هناك حداثة صافية، فالحداثة ليست مقطوعة عن التراث وهناك عدد كبير من الفنانين الذين عملوا على استيحاء الحداثة من التراث، واستخدموا رموز التراث في أعمالهم.

في المكسيك كل التيارات موجودة، بما فيها تلك الحديثة مثل التجهيز. وعندنا أسماء كبيرة ومهمة من أولئك الذين عملوا على بلورة فكرة النحت التجهيزي.

أنا مع أن تكون الحداثة مفاجئة وغير محدودة، وتبقى على علاقة بهموم الناس ومشاكلهم، من دون أن تقتصر فقط على أحاسيس الفنان الضيقة.

علاقات جديدة

يوسف غزاوي: (لبنان)

الحداثة عملية غير محدودة، لأن بإمكان الفنان أن يدخل إلى المواد التقليدية مواد أخرى معدنية وبلاستيكية. العالم اليوم في مرحلة ما بعد بعد الحداثة، أما نحن فمتأخرون عن ذلك. الحداثة بالنسبة إليّ هي الحرية والتجديد وإعطاء مفاهيم جديدة وأشكال جديدة وعلاقات جديدة بين المفردات التشكيلية، هي عملية الوصول إلى عمل فني غير أكاديمي أو تقليدي.

لكل بلد حداثته

بيار مرلييه: (فرنسا)

نحن في مكان وسط، بين مجتمع شبه منته وآخر مشرف على البدء، كما أننا في حالة تغيير دائم لا يمكن لأحد أن يصفها بالحداثة. إن لكل بلد حداثته. وكلمة حداثة لا تعني شيئا لأن الفن لم يمت بعد. إن العالم بأسره حديث لأنه غير ميت. النحت يجب أن يدافع عن قضية أو بالأحرى عن جوهر إنساني، ويجب أن تكون للفن روح خاصة بحيث يوحي دائما بما يمكن أن يقال.

ما أحاوله دائما هو زرع روح خاصة في عملي بهدف أن أحدث تغييرا. إن الحداثة بشكل دقيق، هي أن يفسح الفن في المجال للحرية، فكل منّا له الحق في التعبير عن ذاته بطريقة مختلفة.

التحرر من التقليد

سامية علو: (لبنان)

الحداثة في النحت وصلت متأخرة إلى البلاد العربية، وهي تظهر بشكل واضح في الأعمال التي تعتمد على الفكرة أساسا لبناء العمل الفني، وتظهر في التحرر من المادة التقليدية.

الهروب من الأكاديمية

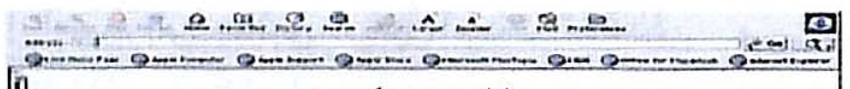
عرفة شاكر حسن: (مصر)

كل فنان حداثته المختلفة عن حداثة غيره، فالحداثة ناتجة عن خبرة ودراسة تميزان كل فنان. ومع تداخل الأساليب اليوم لم يعد من السهل تحديد الحداثة في النحت بمعنى دقيق. فكلنا نهرب من الأسلوب الأكاديمي ومن التقليد، في سبيل الوصول إلى أسلوب خاص، يحمل هويتنا، ونعتقد أنه حديث.

تحقيق السعادة

إيفان تسيسكادز: (جورجيا)

الحداثة ليست أمرا جديدا في التاريخ. نجدها في المنحوتات القديمة وفي النقوش والأزياء. ما يمكن أن يقال اليوم إن الإنسان يبحث عن راحته وعما هو أقل تعقيدا، والمهم أن ينطلق من مشاعره، التي على علاقة بالعصر، فينتج عملا حديثا. والنحت مثله مثل أي عمل فني الهدف منه سعادة الإنسان. وعندما يحقق العمل النحتي السعادة لأناس من هذا العصر، فهو حتما حديث. هذا هو مقياس الحداثة الذي يختلف من شخص إلى آخر ومن ناقد إلى آخر وأي عمل، إن كان لنحات من جيل الشباب أم الكبار، قد يجد من يأنس له، ويجد من ينفر منه، فالأمور نسبية، والحداثة ليست أمرا ثابتا ◆



http://
www.thirdmilleniumaward.net/
موقع يتحدث عن أشهر المسابقات للنحاتين في جميع أنحاء العالم.

عرفة شاكر (مصر)

عادل صالحة (لبنان)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نص وثائقي من مذكرات مخرج متميز يسعى إلى إنشاء سينما عربية جادة، تنشد التغيير في بنية العمل الإبداعي عبر تجريب الأشكال الحداثية، والاستفادة من الإنجازات التقنية المتقدمة، التي وفرها التطور التكنولوجي كما تتبنى القضايا الحقيقية التي تعبر عن هموم الناس، ويعكس معاناة السينمائي في سبيل إنجاز عمله في ظروف إنتاجية صعبة، أملاً في تحقيق حلم بسينما عربية مختلفة.

سينما موؤدة: من المفكرة الشخصية للمخرج محمد ملص

ويبقى... طعم الصورة في الذاكرة

نمت في هذا النهار، فاستيقظت على حلم: في المنام، بدا لي أن المكان الذي أعيش فيه الآن، كأنه عبارة عن خيمة، أو ما يشبه «براكية» عسكرية. وقد بدت هذه «البراكيّة» أمامي الآن، وكأنها تعوم فوق أرض تصب فيها، وتتجمع تحتها، مياه المجاري السفلية الآتية من كل الجهات. وفي «المنام» أخذت «البراكية» تتفكك من حولي وأنا واقف في وسطها. كانت الأوتاد تتداعى أمام عيني، وأخذ كل شيء يعوم ويسبح، على صفحات المياه الوسخة... أحسست برعب داخلي. وحين أخذت الأرض تتمايل وتهتز من تحتي، أحسست بالخوف، وأخذت أحاول إيقاف هذا التداعي وهذا الانجراف، وكان كل شيء تفوح منه رائحة بشعة لا تطاق. لم أر أبدا زوجتي «نبيلة»، بينما كانت ابنتي «أمية» إلى جانبي... حين أخذت النافذة الخلفية بالتداعي، وبدأت بالسقوط، اتجهت نحو النافذة لأمسك بها، فأدهشني أني رأيت من خلالها الكثير من الجيران ممن يسكنون من حولنا، يقفون ويتفرجون على هذا التفكك، باستغراب، ويتابعون بصمت، كيف تعوم الأشياء على سطح هذه المياه الوسخة. لم أتبين بوضوح أي أحد منهم، ولكن امرأة لفتت نظري، كانت تقف وهي تستند إلى سور شرفتها المطلة علينا. لكن صغر نافذتي حيث أطل، والتي كانت في تلك اللحظة تشبه كوة في زنزانة... وعلو الشرفة حيث هذه المرأة، لم يسمحا لي، برؤية وجهها. اتجهت نحو الباب، لعلي أستطيع أن أرى وجه المرأة، أو أن أوقف هذا التداعي، وأن أرى إلى أين يأخذنا هذا العوم؟ لكني ما أن فتحت الباب، فوجئت بحاجز أمامي عند عتبة الباب. كان حاجزا من القطط المبلولة بالمياه الوسخة، يسد من أمامي الطريق. حاولت لحظتها أن أبعدها بركلات من قدمي، لكنها لم تتحرك، أو تبعث صوتا. وبدت لي كأنها دمى من المطاط.

٢/٣

يتضاعف شعوري بالخطر مما يجري اليوم... وتزداد مخاوفي السياسية.

في مفكرة أخرى، خاصة... كنت قد كتبت يوميات صريحة جدا... ثم قررت التوقف عن الكتابة فيها، لأني شعرت بالخوف مما تحتويه... وحين قرأتها ثانية، فكرت بتمزيق بعض الصفحات منها. لدى إحساس، بأن وقوعها في أيدي أحد من السلطة، يجعل منها وسيلة للابتزاز والتشهير. فأنا أعتقد، أن السلطة حاليا، لا تتعامل مع المثقفين، إلا برغبة إذلالهم، والسعي إلى تعريتهم أمامها. ولذلك فهي تتمنى أن تمتلك أي شيء، يمكنها أن تنزع عنهم «سروالهم» الاجتماعي. لتذلهم، وتشدهم إليها، وبعد فترة من «الطيران فوق عش الوقواق» تدفع بهم إلى المجتمع، كالمنومين... ربما، ما تسعى إليه السلطة، وربما ما نسعى إلى مقاومته، هو ألا نستخدم كـ «بشاكير» في المجالات التي قد يحتاجون فيها إلى هذه «البشاكير»... وأعتقد أنه، ثمة فارق ما، بين استخدام «البشاكير» بعد الطعام، وبين استخدامها في الفراش، أو بعد المرحاض.

في منتصف الليل، تنبهت من نومي لحظة، وشعرت أن زوجتي قد استيقظت من نومها وهي تهلوس. ثم أخذت تكلمني برعب، وتردد: «لقد احتل اليهود دمشق! إنهم يجوبون الشوارع ويصرخون بفرح، ويغنون... إنهم يسكرون وينهبون كل شيء...» كان صوتها يدل على أن ثمة خوفا عميقا داخلها. وشعرت أنها تحس بالحيرة... ولعل هذا الخوف، هو الذي يجعلها ترتعش وعلى هذا النحو كان كل شيء من حولنا ساكنا... وحين عدت إلى غفوتي، كانت هي تردد «الله يجيرنا!».

٩/٣

انتقلنا هذه الأيام لنعيش في بيت آخر. هذا البيت عبارة عن ممر ضيق جدا، وطويل جدا. وينتهي هذا الممر بغرفة وحيدة. وهذه الغرفة لها نافذة وحيدة أيضا. تطل النافذة على حوش محاط بـ «مؤخرات» البنايات الملتفة من حوله، وهذه «المؤخرات» مثقوبة بنوافذ مطابخها وحماماتها ومراحيضها... وهكذا فإن هواء التنفس الذي نحتاج إليه، لا يمكن له أن يصل إلينا، إلا متمازجا بمختلف الأصوات والمذاقات.

والأصوات من مختلف الأنواع، ومختلف المصادر، وتمازجها، قد لا نستطيع، نحن السينمائيين تحقيقه، بهذا المستوى الفني، في السينما ذاتها. في هذه الأجواء العبقة، صوتا وصورة، أقضي معظم وقتي وتأملاتي...! في وقت متأخر من الليل، تناقشنا زوجتي وأنا، في قضية التربية. وكان الخلاف بيننا، حول تربية ابنتنا أمية. لم نستطع بالطبع، التفاهم، أيضا حول هذا الأمر... وبدت لي الأمور، كأنها قدر لا مفر منه. في حوالى الرابعة صباحا، حين حاولت أن أنام، لم أكن أشتهي لحظتها، إلا شيئا واحدا، لعله الموت... فأنا أشعر بالعجز، في العثور على الفكاك من «أخطبوطية» هذا الواقع.

عند انبثاق الضوء، أيقظني الوجع في مفاصلي. فأخذ يتناهى إلى بقايا أصوات خافتة ومتناثرة، وفي غفوتي سمعت «هلوسة» كانت تصل ليس فقط، من نوافذ مؤخرات العمارات، بل أيضا من المطبخ، أو الحمام، الخاصين بنا. وقد اتضح لي فيما بعد، أن زوجتي قد بدأت تطبق عمليا، وجهة نظرها في تربية ابنتنا، التي كنا اختلفنا حولها.

٩/٩

وضعت القهوة على النار، وأخذت أنتظر غليانها... في الانتظار، وبينما كنت أتأمل عبر النافذة، هذه «المؤخرات» لمحت في الحوش، جرذا، فتربعت في داخلي، ملامح قصة قصيرة بعنوان «الجرذ»...! لكن القهوة، قد أخذت تغلي، ولم أعثر على مفتاح القصة، لكي أمسك بها.

٩/١٥

تقدمت بفكرة، لتحقيق فيلم تسجيلي، عن الغناء الشعبي في حوض الفرات. وقدمت تصورا سينمائيا، عن هذا الفيلم... وبعد انتظار طويل جدا (ذاك الانتظار الذي كان له دائما أسباب مختلفة وذرائع متعددة) تمت الموافقة.

اصطحبت «ذا الكاميرا» الجميلة، المصور «حازم بياعة» وذهبنا إلى الفرات، لأصور أول فيلم بالألوان... في التصوير، وربما لمآرب «في نفس يعقوب»، كما يقال... وربما بسبب جوعي وعطشي للكاميرا، وللتصوير، فقد صورت مشاهد ومقابلات كثيرة لا علاقة لها بالغناء الشعبي الفراتي مثلما كنت قد ادعيت في الفكرة والتصور، المكتوبين اللذين تقدمت بهما للإدارة. الأشياء التي صورتها، والمقابلات التي أجريتها، تتصدى بشكل أساسي، للمشكلة التي كنت أنوي تناولها. والتي لم أكاشف الإدارة بها تحسبا لاحتمال - مؤكد - لرفض المشروع. ألا هي المشكلة الفلاحية في ظل ملكية «الجمعيات الفلاحية» للأرض. وكنت أنوي، لأغطي نفسي، أن أسخر الغناء الشعبي، كوسيلة للتعبير عن هذه المشكلة. في أثناء التصوير، اكتشفت أن مشكلة أخرى، كانت تشغل بال وتقض مضاجع كل الفلاحين الذين كنت ألتقيهم، في جولتي هذه مع الكاميرا.

إن أحدا من هؤلاء الفلاحين، لم يكن في حال، يتيح لي الحديث عن الغناء الشعبي... لم أكن أتصور أن المشاكل بهذا الحجم، وبهذا النوع. ولم يكن لدي أي فكرة، من قبل، عن مشكلة التملح الراهنة أو «الصبخ» التي اكتشفتها في أثناء التصوير، فاحتلت الكتلة الرئيسة في المادة المصورة... وبين تصوري المبطن، وما قدمته للإدارة، وما اكتشفته مباشرة من قضايا ومشاكل... لم أكن أشعر بالخوف أو القلق، أمام انشداد مشروع الفيلم إلى اتجاه آخر. كنت واثقا، أني سأجد حلا للأمر، في المونتاج. في المونتاج، حين كنت قد أنهيت تركيب المشاهد، التي تخص المشكلة الفلاحية الراهنة، والمتعلقة بالتملح و«التصبخ»، تناولت هذه المشاهد، وخبأتها في الخزانة. فتحت باب صالة المونتاج، وأخذت أتنفس براحة. وأخذ الشعور بالخوف يتسرب بعيدا عني. وبقيت هواجس متعددة تشغلني، وتتعلق في الحال السينمائي الذي نحن فيه، والطريقة التي تضطر إلى اللجوء إليها، لعمل فيلم سينمائي في سوريا، في ظل الأوضاع الراهنة، والنظام السائد اليوم.

ليلا، وبينما كنا مستغرقين، في المونتاج، وقد أغلقنا - المونتيير طلعت المغربي وأنا - الباب، وأخذنا نعمل في جو من الهدوء والصمت. فجأة، انفتح الباب، ودخل السيد المدير العام بطريقة، أشعرتني، أنه يريد أن يضبطنا أخيرا، بالجرم المشهود. وربما أنا الذي شعر بذلك، لأنه وكما يقال في المأثور الشعبي «يلّي في داخله إبرة... بتنغزه!».. لكي يسيطر السيد المدير العام على اللحظة، فقد رمى مباشرة، وكعادته، بكلمات تائهة بين المزاح والسخرية، لكنها تحمل في الوقت نفسه، صيغة الاستفسار فقال: «ولك شو عم بتتآمروا علينا!... شو ما خلص الدجاج؟ ظننت بسذاجتي، أنه قد سها قليلا، نظرا لكثرة مشاغله، فأجبت بجدية: «قصدك الذاكرة!»

(طبعا، فيلم «الذاكرة»، وهو آخر ما حققته... كنت قد أنجزته منذ أكثر من عامين، للتلفزيون... وكان السيد المدير العام، قد سبق له أن شاهده، بل ورشحه للمشاركة في مهرجان «لايبزغ» السينمائي). فتابعت كلامي قائلا: «ما الذاكرة خلص من زمان! يا أستاذ فؤاد!». فضحك الأستاذ فؤاد بلاط، وأردف مؤكدا ما قصده، في سؤاله: «لا...! أنا لا أقصد الذاكرة، أنا قصدي الدجاج». فقلت باستياء، ولكن «الدجاج» ليس لي، إنه لـ «عمر أميرلاي»، وأنت تعرف أنه فيلم ممنوع.

فضحك الأستاذ فؤاد من أعماقه، لعدم إدراكي المزاح، الذي أراد أن يأخذني به على حين غرة. حين انتهى من ضحكه، وعزم ليقول شيئا، كان مدير مكتبه قد هرع إليه، ودعاه على عجل، لأن السيد الوزير قد طلبه. فقال مازحا، وهو على وشك الخروج، وكأنه لم يستطع أن يقاوم سخريته: «... ولك يا محمد!... دجاج ولا بيض، ما كلها مدرسة واحدة». وكان قد خرج من صالة المونتاج مبتعدا. شعرت بالضيق للحظة، وبقيت أفكر بهذا الرأس اللامع، وذاك الوجه الذي يخبئ نظراته المعلنة، وراء نظارات سميكة. فتساءلت مع نفسي، ترى أين الشيء الحقيقي في هذا الرجل؟ يا ترى هل وراء هذه النظارات السميكة، دمعة ما؟ هل وراء هذه «البدلة» - يرتدي اليوم بدلة، من الواضح أنها من مشتريات رحلته الرسمية الأخيرة - فسحة للمواجهة؟

١٠/١٨

مر الأستاذ فؤاد على عجل، من أمام الباب المفتوح لصالة المونتاج... وحين لمح أننا نعمل، في هذا الليل... استدرك وعاد، ودخل إلينا، ثم أخذ كرسيا، وقال وهو يجلس بهدوء: «يلا...! هاتوا لشوف! شو عم تعملوا؟

لنر الفيلم!».

وفي الوقت الذي كنت أتمنى فيه، لو يستدعيه الوزير الآن... وضعت له على شاشة «الموفيولا»، مشهدا لا يثير أي جدل، وعرضته له... وحين لاحظت رغبته في أن يرى أكثر - ولما كان السيد الوزير لم يطلبه بعد - فقد وضعت له مشهدا آخر، لرجل عجوز في الثمانين من العمر، يعزف على الربابة، يغني بصوت خاص جدا، غناء قرآنيا أصيلا، ويتحدث بعدها عن ما كان عليه الغناء الشعبي في حوض الفرات... (بالمناسبة! الأستاذ فؤاد بلاط، من أبناء منطقة الفرات، حيث صورت هذه المشاهد، وهو يعرف المنطقة، وما يسمى «فولكلور» معرفة جيدة). لاحظت الارتياح، الذي ارتسم على وجه السيد المدير العام. فأردت أن أستثمر هذه الفرصة، لعلي أستطيع أن أقنعه، بتغيير جوابه لي، والذي كنت قد تلقيته منه، برفضه أن أعود إلى الفرات، لتصوير بعض المشاهد، التي تبين لي، من خلال المونتاج، حاجتي إليها لاستكمال الفيلم. وقد كان الجواب بعدم الموافقة، بذريعة أن ما صورته يكفي! هكذا...! طبعا لا يسأل أحد، لا عن ما صورته، ولا عن ما أحتاج إلى تصويره... الإدارة لم تخف يوما، أنها بالأساس، لا تريد فيلما كهذا! وأنها قد وافقت نظرا لإلحاحي، بل خجلا مني! وفي جوابها لي برفض استكمال التصوير، هددتني، بأنه في حال عجزي عن إنجاز الفيلم، بما تم تصويره سابقا، فإنها ستسحب الفيلم مني، وتكلف مخرجا آخر باستكماله... (والأنكى من ذلك كله، فإنه

لا يتوافر في مستودعات التلفزيون، متر واحد من «النيجاتيف»). وأنا أعترف هنا، في مفكرتي الخاصة، والتي هي ليست للنشر... لو أن أحدا من هذه الإدارة، أو من المخبرين الكثيرين، قد شاهد كل المشاهد التي صورتها، لما رفض طلبي باستكمال التصوير فقط، بل لما أعطيت فرصة مونتاج الفيلم. وربما كان من الممكن أن يحصل شيء آخر...

بعد أن انتهى عرض المشهد العجوز الفراتي... قلت للأستاذ فؤاد، إن هذا العجوز الذي رأيته، من اكتشافاتي السينمائية... وان صوته، خاص ونادر، إنه «إبراهيم قنبر».

لا أدري يا أستاذ فؤاد إذا كنت تعرفه أو سمعته من قبل...؟

وقبل أن أسمع منه أي جواب، أو رأي، كان مدير مكتبه، قد جاء وطلبه على عجل، لأن السيد الوزير على الهاتف. وبينما كان الأستاذ فؤاد يهرع إلى مكتبه مسرعا، فاجأنا، وطلب منا وهو يبتعد، أن نحضر له مشهدا آخر...

كان غياب الأستاذ فؤاد، فرصة جيدة، لي وللمونتير المتواطئ معي، للتشاور، ولاختيار مشهد يزيد من طمأنينته وفضوله... حضرت له مشهدا، وانتظرناه طويلا... وحين عاد إلينا، بدا مشغول البال، وكان معه السيد مهران يوسف المذيع التلفزيوني المعروف. كان الاثنان، وقبل أن يدخلا إلينا، وبعدها، لا يتوقفان عن «الوتوتة» و «الوشوشة» فيما بينهما. بدأت العرض، ومع العرض بدأت أيضا بالشكوى من عدم توافر «النيجاتيف» في التلفزيون. فسألني الأستاذ فؤاد - ومهران يتابع وشوشته له -: كم يلزمك؟ من أين نستطيع شراء النيجاتيف في سوريا؟ ارفع لي كتابا بذلك! وسأوافق!

بعد هذه الكلمة - الساحرة - مباشرة، خرج المدير العام.

فهب طلعت المغربي وأغلق الباب، ثم انفجرنا معا بالضحك - وارتمى علي وقبلني وقبلته... ثم أخذت طمأنينة ما، تسري في عالمي الداخلي.

١١/٧

وجدت نفسي اليوم، وحيدا... في الغرفة الوحيدة، المخصصة للإنتاج السينمائي في التلفزيون. يرن الهاتف كثيرا. وأنا لا أحب الرد على التليفون هنا. خاصة أني أحس بشعور تجاه هذا التلفزيون، يشبه الشعور تجاه الأب الضال... بل والمستبد، بالإضافة إلى ضلاله.

ولما كان الآن، هذا الرنين ملحا، فقد اضطررت إلى رفع سماعة الهاتف، وأجبت بتبرم: نعم...! فأتاني صوت، لم أتبينه قال لي: «مرحبا محمد!... كيفك؟» فأجبت: «سيئ!» فسألني: «ليش؟» فأجبت: باستياء: «لأن كل شيء (...)!» ثم انتبهت للصوت، وأحسست أني أعرفه، لكني في تلك اللحظة، كنت أشعر بالعجز عن تحديد صاحبه!

لكن المتكلم بعد أن سمع كلمة، قال لي بنبرة سلطوية: «شو صار بالفيلم؟» فأدركت المتحدث، وشعرت بارتباك، وأحمر وجهي خجلا، فحاولت كسر اللحظة فسألته: «ولكن كيف عرفت صوتي؟ وأنا لا ...؟» فعاد لنبرته الساخرة وأجاب: «أولا لأني ذكي! وأنت لا... ثانيا لأني أنا مدير عام! وأنت...» فقلت مداورا: «عم بتسألني شو صار بالفيلم، وأنت تعرف أني ما أزال أنتظر «النيجاتيف»، و«النيجاتيف» ينتظر توقيعكم الكريم... فأجاب مندهشا: «ولكني وقعت... ومنذ فترة طويلة. تحر الأمر يا محمد! واعرف من أخفى، أو ضيع الكتاب الموقع... على كل حال نحن نريد الفيلم جاهزا، أوائل الشهر القادم، ونريد أن نبعث به، إلى «مهرجان الفنون الشعبية» في موسكو... سلام!» وأطبق سماعة الهاتف. تجمدت في مكاني، وأخذت أفكر، وأتساءل ترى هل ما سمعته صحيحا، أم أن المدير العام، يرمي أمامي «طعما» جديدا؟ كيف أختار لي «مهرجان الفنون الشعبية»؟ وما علاقة الفيلم بذلك؟ أين «المونتيير» الآن؟ كيف لي أن أتدبر الأمر، وأحشو له في الفيلم، بعض الرقصات والأغنيات، وأقدم له فيلما خاصا به، وليرسل به إلى حيث يريد، سواء إلى موسكو أو إلى جهنم...؟! دخل المدير «دائرة الإنتاج السينمائي»، فرويت له ما جرى معي، فنظر لي، وضحك بخبث قائلا: «منيح...! وأخيرا...! الإدارة تريد الفيلم». صمت قليلا ثم استدرك: «ولكن ما علاقة فيلمك بالفنون الشعبية؟ أما يزال المدير العام، يعتقد أن فيلمك عن «الفولكلور»؟ وأنت يا محمد! قد قلت لي إن المدير العام قد شاهد مشاهد من الفيلم في المونتاج؟!... والله! أنا شايف كل هذا التلفزيون «فولكلور»... وكي لا يسترسل مدير الدائرة، في نوبة من نوبات النقد... طلبت منه البحث في أوراقه، عن توقيع المدير العام على شراء «النيجاتيف». وعثرنا فعلا، على الكتاب موقعا، وبتاريخ يعود إلى فترة سابقة. احسست بالاستياء. فقد كنت أحضر كل يوم إلى التلفزيون وأنتظر... ودائما، الذين في الأسفل، يشتكون ممن في الأعلى، ويلي فوق يشتكي من يلي تحت... تساءلت مع نفسي: ونحن...! ممن نشتكي؟ ولمن...؟!

١٢/١٤

كل شيء بارد. أتحرك قليلا... ثم أتحرك من جديد.. ولكن، لا شيء يوصلني، إلى النقطة التي يمكن البدء منها. مشروعات عمل عديدة، ولا شيء منها يأخذ طريقه إلى التحقق. الزمن يمضي متعجلا، والنهار أخذ يبدو لي، قصيرا جدا. حين أستيقظ في الصباح، أكتشف نفسي ملتحفا بالهموم، ومتوسدا طعم الشعور بالإحباط. لا شمس في هذه الغرفة، فتراودني نفسي على البقاء في السرير، والهروب، للعيش في «المنام». في التلفزيون، كل شيء، يجرف أحاسيسك من الدفء، ويستلب منك الفرصة للأمل، وتحس نفسك بأنك تتهرس أمام نظرات الآخرين، وهم يعبرون من أمامك، بأنك: «عاطل». ماذا سأفعل بكل هذه القراءات لرواياتنا، التي نصحت بقراءتها؟ روايات تنتمي إلى أدب مرنان وممكيج ولا طعم له...

أنتقل من رواية إلى أخرى، فتصدأ في حلقي الأشياء... مضى شهران، حتى الآن... وأنا أنتظر مصور الفيلم (فرات)، كي يعطيني موافقته واستعداده للسفر، لاستكمال التصوير.

في البداية كان يتذرع بأنه يخاف أن تلد زوجته بكرهما في غيابه، ولكن ها قد مضى شهران، ولم تفقس زوجته بيضتها بعد. انتهى موسم القطن، الذي كنت أرغب بتصويره. جاء موسم المطر. فأخذت أحاول إعادة رسم التصور، لتكييف المشاهد المتبقية للتصوير، مع المطر... وعلى الرغم من ذلك لم «تفقس البيضة» بعد... شهر في انتظار الموافقة على شراء «النيجاتيف»... شهر في انتظار وصول النيجاتيف... شهر في انتظار التخليص الجمركي للنيجاتيف... شهر في العثور على النيجاتيف في المطار... وشهران في انتظار أن تلد زوجة حازم... وهكذا يمضي كل شيء ولا شيء يتحقق.

بعد أن استكملت التصوير في «الفرات»، وعدت إلى دمشق، التقيت صدفة وأنا أخرج من المصعد، بالأستاذ فؤاد، فقال لي: «ولك تركت كل ما يجري هنا، ورحت لتصور «فولكلور» الفرات...! بربك هذا «فولكلور» يستحق يتصور؟!» ثم دخل المصعد، والتفت إلي ليكمل كلامه، بينما كان باب المصعد ينغلق ببطء، وتختفي وراءه صورة الأستاذ فؤاد، ويبتعد صوته أيضا، بينما كان يردد: «أنا أريد أن تظهر أسماؤكم على الشاشة، كل أسبوع، وليس كل سنة أو سنتين...!» كنت أسمع كلماته هذه، وأنا أنظر إلى مسطرة الأرقام الضوئية للطوابق، وهي تضيء وتنطفئ، محددة الطوابق التي كان يهبط فيها المصعد، وهو يحمل السيد المدير العام.

١٢/١٦

دعا السيد المدير العام، المخرجين السينمائيين، إلى مكتبه، للاجتماع به. في الاجتماع، عبر كل مخرج، عن تصوره وعما يريد، وعبرت الإدارة أيضا، عما تريده هي... وبعد ثلاث ساعات من النقاش، لم نستطع الوصول إلى أي نتائج. وقعت في حيرة شديدة، في محاولة معرفة الهدف الذي سعى إليه السيد المدير العام، من عقدة لهذا الاجتماع؟ في بداية الاجتماع، بدا المدير العام منطقيا جدا. لكنه فيما بعد، وتحت ستار السخرية اللاذعة، اتضحت لي قناعته الحقيقية... فيما يريده من السينما! أما ما نتصوره نحن! والأهداف التي نسعى إليها، بدفع التلفزيون إلى الانخراط في الإنتاج السينمائي، بمفهوم مختلف لهذا الإنتاج، والذي يمكن له أن يخدم التلفزيون أيضا... فقد بدا له لغوا... وهو تعبير عن حماس، يحتاج إلى شيء من الوقت، وينطفئ. لم يستطع الأستاذ فؤاد، أن يخفي، ولو تلميحا، بأنه ليس حرا في ما يقوله، وأن المنطق الإعلامي الرسمي وما يتطلبه منه، يجعله في كل الأحوال مقيدا. يا ترى هل كان هدف الاجتماع، أن نحس بذلك؟ وهل هذا ليس إلا محاولة منه، كي نحس ببراءته؟ ما ذنبنا نحن بذلك؟ وما علاقتنا نحن؟ وما الذي يعنينا من كل هذا؟ أشعر بالغرابة وبالدهشة... لكن شيئا من الانكسار، يساور نفسي.

١٢/١٨

دخلنا نحن المخرجين الثلاثة، عمر أميرالاي وسمير ذكري وأنا، إلى مكتب مدير التلفزيون، فبادرنا المدير ونحن على عتبة الباب، بالقول: «لقد وجدنا حلا لمشكلتكم!» فقلت في نفسي بفرح، ها نحن وقد أصبحنا مشكلة! ثم تساءلت: ولكن يا ترى أي مشكلة نحن؟

السيد مدير التلفزيون، أردف متابعا، دون أن يترك لي، أن أستكمل تساؤلاتي...! وتناهى إلى صوته: «لقد وجدت الطريقة لتشغيلكم، أنتم مخرجي السينما! نحن نعرف أن طموحكم هو السينما، ولكن... هل من المعقول أن تبقوا هكذا؟ تطمحون للسينما ونحن في التلفزيون؟! سنحولكم إلى البرامج التلفزيونية! وستشتغلون في البرامج، لتمتلكوا ناصية التلفزيون... نحن الآن أصبحنا متأكدين، من أن الجيل التلفزيوني القديم، قد وصل إلى المأزق، ولم يعد لديه شيء... خلص... لقد انتهوا!. أنتم كجيل جديد، تحتاجون إلى تأكيد أنفسكم في البداية، وإلى إثبات وجودكم!». (... طبعا السيد المدير، لم يسمح لنا بمقاطعته، أو الرد على الأفكار المختلفة التي ينثرها من فوقنا، وكأنه يمسك بخرطوم من الماء، أمام حريق قد فاجأه...!)

ثم تابع في «تفقيس» حكمه: «تملك ناصية التلفزيون، ليس أمرا صعبا عليكم. لكنه ضروري... إنه كبس أزرار (استخدم السيد مدير التلفزيون، أصابعه، ونقر بها على طاولة مكتبه... فبدا كأنه يطارد ذبابة). أما فيما يتعلق بإيقاف برنامجكم، «نادي السينما» فالأمر معقد جدا، وهو مرتبط بـ «فوق»، (وأشار إلى الأعلى بقبضة يده، وليس بأصابعه...). سنعود للحديث عن هذا، فيما بعد. ولكن الآن دعوني أكمل كلامي...»

ثم التفت إلي بصورة مفاجئة، وخاطبني قائلا: «... صحيح، نسيت أن أسألك، شو صار بفيلم الفولكلور؟». ودون أن ينتظر مني جوابا، تابع حديثه: «كل البرامج، لازم تمسكوها أنتم... والسينما يجب أن نؤجلها. هلا ما في عندنا إمكانية للسينما. شو بدنا نكذب على بعض! ونحن لا نريد أن ننتج سينما، لأنه ما في عنا مختبراتنا الخاصة بنا، ولا نريد أن نكون تحت رحمة المؤسسة العامة للسينما. والعلاقات بيننا ليست حسنة، على الرغم من أننا معا، قطاع عام... ودولة واحدة. ولكن وزيرنا، ليس على ما يرام مع وزيرتهم... سنشتري المعدات الخاصة بنا، وسنعمل سينما. لقد لاحظتم، بالتأكيد، أن الإخوة في العراق، لما اشتروا المعدات، كيف حشدوا الطاقات وأفرغوا الشارع بأكمله، وحولوا الناس كلهم «كومبارس»، في الفيلم الذي يحققونه الآن...». ما أن أنهى السيد المدير كلامه، وأخذنا نستعد للرد، حتى بدأت موجات الرنين، في الهواتف المتعددة، تصدح. فانشغل المدير عنا. أطل أحد المذيعين مستعجلا، وسأل السيد المدير، الذي كان ما يزال ينتقل في ردوده، من هاتف إلى آخر، «بتوصي شيء، جيبلك ياه، من وارسو؟» اضطر السيد المدير أن يجيبه، وهو يغلق فوهة الهاتف بقبضته قائلا: «وحدك؟» فأجابه المذيع من على عتبة الباب وهو يبتسم: «لا... معها». والتفتنا نحن الثلاثة، إلى بعضنا، ونحن نحس بالحرج من وجودنا، فتغامزنا على المضي، ثم لوحنا له بالأيدي مودعين، وخرجنا، ونحن نعرف الآن مشكلتنا، مع وضع لا يعرف أبدا مشكلته معنا.

١٢/٢٩

ستتوقف الاستديوهات في التلفزيون، عن الإنتاج فترة قد تمتد إلى سبعة شهور. لإجراء تبديلات تقنية، ولتحويل الإنتاج من الأبيض والأسود إلى الملون. لعل هذه فرصة بالنسبة لنا، لدفع فكرة الإنتاج الدرامي بواسطة السينما، طالما أنه لا توجد استديوهات... وربما نجد بذلك موقعا «ضائعا» لأنفسنا. المشاريع كثيرة، الاحتمالات عديدة، الطوارئ متنوعة... ولذلك، فقد دفعت رواية «الخيول» لأحمد يوسف داوود، كمشروع بين المشاريع العديدة، المقترحة.

١٢/٣٠

أحس أن عالمي الدخلي، على شفا أن يقدم على «قلب الصفحة» تماما...

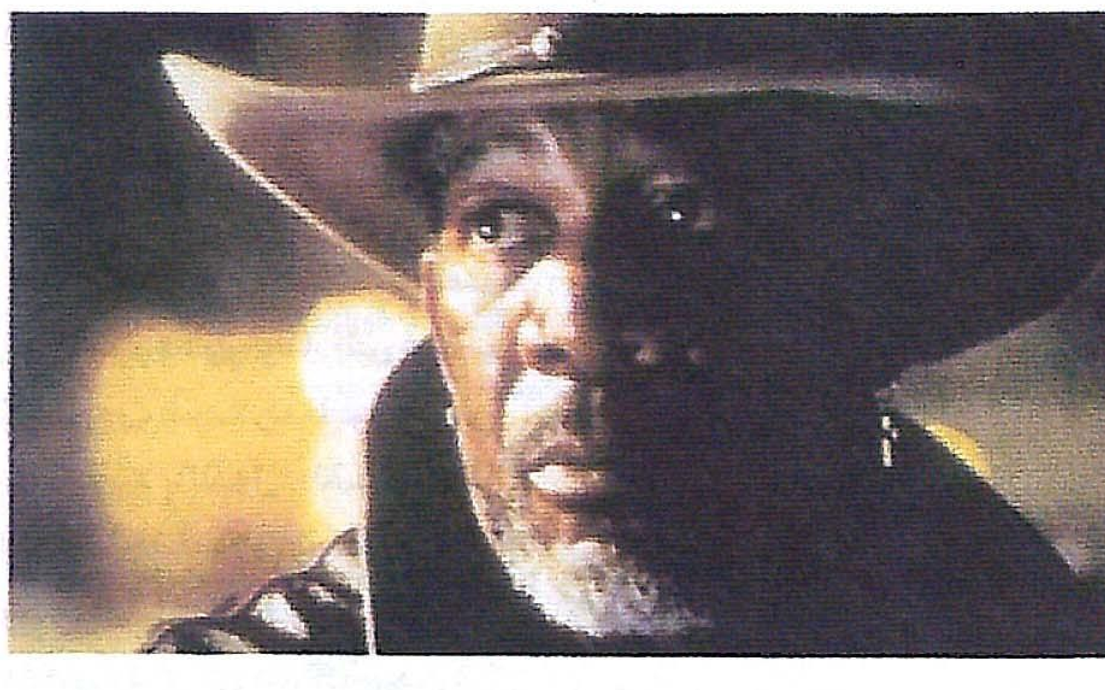
صفحة هذا «الحب»... والسؤال، لماذا تتحول علاقات الحب، إلى رواية؟! ولماذا هذه الرواية، رواية الأسئلة... في رواية «الحب»... والأسئلة هذه، ثمة فصل من فصولها، يستعير «حالة سينمائية» من السينما الموؤدة، ليكون أشبه بمدخل إلى «الشرق» وإلى «الأسئلة». وفصل آخر، يستعير «المونتاج السينمائي»، ليجعل من بناء الرواية، بنية بصرية للجسد، وصوتية «للروح، في «كنترا بونكت» بين الصورة والصوت. إني... أجرب أن أرضع الرواية، مذاق الحليب، من ثدي السينما...

الـ «الافتتاحية» ستكون لحظة وحدانية، مثقلة بالتساؤلات... تتردد في سطور جامحة لا يوقف تدفقها، أي نقاط... أو أي شيء آخر. ولغة هذه «الافتتاحية» يجب أن تكون، متألقة النكهة، متفجرة العواطف، حرة وصريحة، فجة، حسية، وقحة، ولن تكتب إلا في لحظات الشوق والحنين والغضب. وتبدأ «الافتتاحية» بسؤال الشيطان في فيلم «الختم السابع» لبيرجمان: «متى تكف عن طرح الأسئلة...؟!»

ويكون الجواب فيها، كما هو في الفيلم: «أبدا لن أكف». واليوميات التي كتبتها، قبل أن يتحول «الحب» إلى رواية... ستكون تارة «حطبا» يشتعل، فيملأ الرواية دفئا، وتارة «جمرا» يضيء جسد الرواية، وبعدها لا يبقى إلا «الرماد».

وفي النهاية... تضاء الأنوار، في صالة العرض، فتجد نفسك وحيدا. وطعم «الصورة» في «الذاكرة» ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


مورجان فيرمان

السينما السوداء، مصطلح يخص تلك الأفلام التي تناولت مشكلات الزنوج في أمريكا، ويشارك في بطولتها ممثلون من السود وصل بعضهم إلى مصاف النجومية. البعض صوَّر السينما السوداء على أنها نقيض أو طرف في صراع مع السينما البيضاء، بينما آخرون رأوا أنها ناتج طبيعي عن احتياجات وآمال وآلام فئة لها وزنها الكبير في المجتمع الأمريكي. بل ولها حضورها الملموس واللافت على مختلف أصعدة الحياة اليومية، ومنذ قيام امريكا.

الكويت - عماد النويري

صرخة حرية.. أم دعوة عنف؟

قراءة في ملف السينما السوداء

في العشرينيات والثلاثينيات خصت هوليوود الزنوج بتأدية أدوار الخدم لدى السادة البيض، وأبرزت أن الزنوج راضون بقسمتهم هذه أي بأداء دور العبد، أو الراقص المحترف أو أي دور ثانوي آخر. وكانت من صفات هذه الشخصيات، سواء كانت رئيسة أو ثانوية، العنف والتهريج والخداع والشر المتأصل المزروع في دواخل الشخصية. وكان من هذه الأفلام (مولد أمة - الزنجي - الجبان - سامبو) وقد أتت هذه الأفلام لتكون خير معبر عن سياسة التمييز العنصري.

في الستينيات أخذت تظهر على الشاشة بعض الشخصيات الزنجية في أدوار رئيسة، وقد ارتبط هذا الظهور وأتى نتيجة طبيعية لنمو وعي الإنسان الأسود ومطالبته بحقوقه السياسية في البلاد ومن أجل القضاء على التمييز العنصري، ليس في مجال العمل والتعليم فقط، وإنما في مجال الفن والثقافة أيضا

واختلفت الأفلام التي ظهرت في الستينيات عن سابقتها في أن مخرجيها رفضوا من خلالها كل التقاليد السابقة في تصوير الإنسان الزنجي، وقد ساهم ستانلي كرامر مساهمة فعالة في إعادة النظر بالموقف وذلك عندما عرض في العام ١٩٥٨ فيلمه (لا يخفض رأسه) أو (المقيدون بالسلاسل) ويتحدث فيه كرامر عن هروب اثنين من السجناء أحدهما أبيض والثاني أسود وهما مقيدان معا بسلسلة واحدة. ويواجه الرجلان في أثناء هروبهما من السلطات صعوبات كبيرة، ولكن في النهاية يستطيعان التغلب عليها معا، وهذا أدى بهما إلى تجاوز حدود الحقد العنصري، وإلى أن يكشف كل واحد للآخر مشاعره الإنسانية الصادقة. وهذا بدوره جعل منهما صديقين حميمين.

وفي العام ١٩٦٧ ظهر فيلم (الليل الجنوبي الأسود) ويصور الفيلم الشخصية الإيجابية لرجل البوليس الأسود الذي يقوم مع الشريف الأبيض بالتدقيق في جريمة قتل جرت في مدينة صغيرة بجنوب الولايات المتحدة الأمريكية. والصراع بين الشخصيتين حول موضوع التحقيق هو محور الفيلم (دور الشريف يلعبه رود ستايجر) أما دور رجل البوليس الزنجي فيؤديه الممثل الزنجي الشهير سيدني بواتييه، وينتهي الصراع بين الاثنين لصالح بواتييه الذي يؤكد جدارة واستقلالية بطله. وهكذا خطت السينما الأفرو - أمريكية خطوتها الأولى، وأصبح الزنجي يتكلم على قدم المساواة مع الأبيض، لكن كان ذلك على الشاشة فقط.

وانطلاقا من نجاح الفيلم الكبير بدأت الشركات السينمائية، بمطاردة الممثلين الزنوج المشهورين، وكتّاب السيناريو والمخرجين ليقوموا بفبركة السيناريوهات التي كتبت في الأصل من أجل المتفرج الأبيض، لكي تلائم ذوق المتفرج الأسود. ولكن أعطت معظم هذه السيناريوهات أفلاما سيئة وبعد عرضها في الأحياء التي معظم سكانها من الزنوج كتبت مجلة نيوزويك في أكتوبر العام ١٩٧٢، إن آراء الزنوج بهذه الأفلام أتت مختلفة عن بعضها إلى حد كبير، فالبعض رأى أن هذه الأفلام إهانة لكرامة الإنسان الأسود، والبعض قال إن تصوير الزنجي بهذه الطريقة فيه إساءة للأعمال التجارية التي يمارسها الزنوج، وآخرون وجدوا أن هذه الأفلام ضرورية جداً لكي يصبح الزنجي عضوا في المجتمع، ويتمتع بالحقوق والواجبات كافة. ومنذ العام ١٩٧٠ حتى العام ١٩٧٢، ظهر على الشاشة حوالي خمسين فيلما كلها متوجهة إلى المتفرج الأسود، وكان من هذه الأفلام (كوتون يصل إلى هارلم)، للمخرج اوس ديفيس ويعالج موضوعا بوليسيا، وقد جلب للمخرج أرباحا قدرها تسعة ملايين دولار. ومع أرباح الأفلام الأخرى توقعت الشركات السينمائية أن خمسة وعشرين بالمائة من الأفلام الأمريكية ستكون في القريب العاجل مخصصة للمتفرج الأسود. ممثلو الأوساط الديموقراطية الزنجية أخذوا يطالبون بإبعاد الأطفال السود عن مثل هذه الأفلام التي يبدو فيها القوّاد واللص بطلين ورجلين شجاعين. وقد لاقت هذه الاحتجاجات مقاومة عنيفة من قبل تجار السينما.

وأدى اقتحام هوليوود للسينما السوداء إلى تدني المستوى الفني لهذه الأفلام من ناحية وإلى توسيع الدعاية للعنف والقسوة والحقد العنصري من جهة أخرى، وقد أدى هذا الوضع المتدني للسينما السوداء بالسينمائيين الزنوج إلى أن يتوحدوا ويوحدوا صفوفهم في منظمة سموها (كونغرس للمساواة العرقية) وأخذ يطالب هذا الكونغرس بوضع رقابته على السيناريوهات السينمائية كافة التي تتناول مواضيع عن حياة الزنوج في أمريكا. وطالب بتشكيل ميزانية خاصة به لإقامة دورات تعليمية الهدف منها رفع الكفاءة المهنية للمخرجين والفنيين الزنوج، كما طالب بوضع نظم لتصنيف الأفلام.

> ”هل تستطيع السينما السوداء أن تنفصل عن هوليوود بكل تراثها السينمائى الضخم، لتصبح سينما مستقلة لها عالمها ومواردها وقنوات توزيع خاصة بها تصل إلى كل مكان؟“

وفي مقالة تحت عنوان: السينما الزنجية الجديدة... ثقافة أم خداع؟ يقول مايسون: إن مصير السينما السوداء لا يتوقف على المخرج وحده وإنما على المتفرج أيضا،فهو الذي يقرر، وهو الذي يجب أن يحدد موقعه بصلابة، هل هو مع القيم الجمالية البالية، مع العاطفة الخالية من المضمون والعنف بلا هدف، أم مع إظهار كرامة الإنسان الأسود، وعليه أن يقرر أيضا ما إذا كانت الشخصيات الزنجية التي تظهر على الشاشة تمثل صورا حقيقية للإنسان الأسود، أما أنها صور دميمة، ومشوهة، وتثير السخرية من واقع حياة الزنوج.

عند سؤال المخرج فيكتور عن سبب تصويره الزنوج في حالة هياج وهم يرقصون ويصرخون في فيلم (زومبي الأبيض) قال المخرج إنه أراد نقل صورة صحيحة لما هي عليه الحياة في هايتي!

وفي فيلم (كونغو) صور لوبي فيلتير قبائل البدائيين، وكما هائلا من العنف وسفك الدماء من جانب الزنوج الذي ينفث أحقاده وسط طبول وصرخات وصخب.

هذه الاتجاهات كانت تعكس رغبة هوليوود في عدم الدخول في مخاطر إنتاج أفلام تخرج بالزنوج من حيز البدائية إلى حيز التقدم والمدنية.

شهدت الثلاثينيات بداية الوعي الزنجي حيث ولد المسرح الزنجي الأمريكي كأحد فروع المسرح الفيدرالي، وقد تأسس هذا المسرح الذي كانت تشرف عليه الحكومة لمعاونة الممثلين والممثلات العاطلين وبعيدا عن هوليوود عمل الممثلون والكتّاب والفنيون لإخراج مسرحيات جيدة وبأسعار معقولة، وظهرت في هذه المرحلة وعلى المسرح المغنية الممثلة الراقصة الزنجية (جوزفين بيكر) التي بدأت حياتها فتاة كورس في العشرينيات.

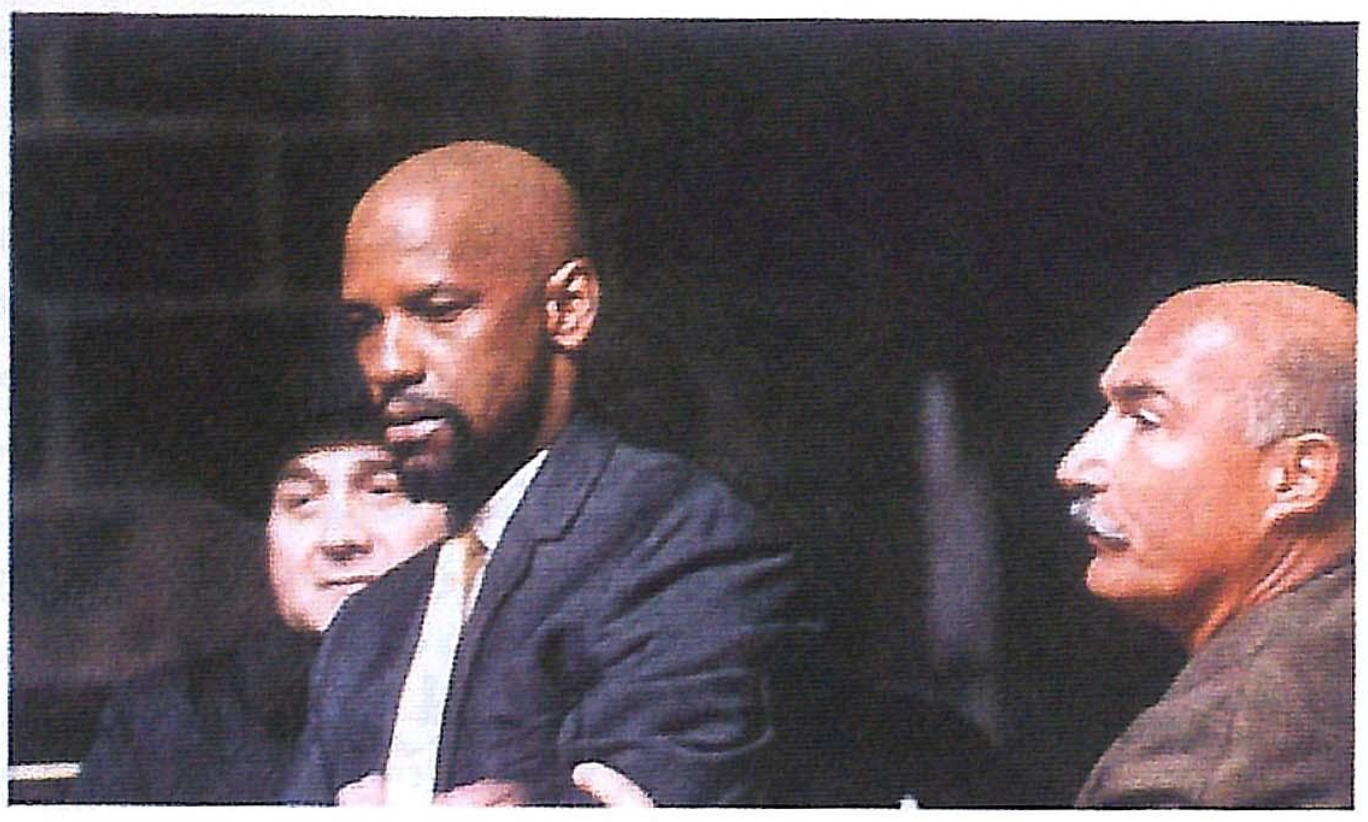
في هذه الفترة تبنى منتجو الأفلام في هوليوود اتجاه أن يكون الزنجي رومانتيكيا والا

من فيلم «اميستاد»

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مخرجو الستينيات رفضوا التقاليد السابقة في تصوير الإنسان الزنجي

نجاح «الليل الجنوبي الأسود» كان بداية للبحث عن نجوم من الزنوج


ديزل واشنطن في فيلم «الإعصار»

فلا ضرورة له على الشاشة، وأصبح بول روبسون واحدا من أشهر الممثلين الزنوج بعد فيلمه (الإمبراطور جونز) ويعد هذا الفيلم المركب الذي حمل نجما زنجيا إلى مرتبة النجومية بتأييد من البيض.

وفي الثلاثينيات احتفظ النجوم من الزنوج باحترامهم لأنفسهم حتى وإن ظلوا يؤدون أدوارهم التقليدية التي تسير على وتيرة واحدة، وقد أضفت عليهم بعض الأفلام مكانة مميزة في مجتمع هوليوود، وكان من هذه الأفلام (كنتاكي) في العام ١٩٣٨ و(ذهب مع الريح) في العام ١٩٣٩.

لم تحمل الأربعينيات ريح التغيير المنشود للحقوق المدنية للزنوج على الرغم من الوعود التي ساقها الرئيس الأمريكي فرانكلين روزفلت بإجراء إصلاح اجتماعي واقتصادي، وقد بدت نهاية كفاح الزنوج من أجل المساواة بعيدة. لقد نجح الرئيس روزفلت في تعيين الآلاف من الزنوج في المناصب الحكومية. وقد بلغت نجاحاته ذروتها حينما عين أحد الزنوج وزيرا للداخلية، إلا أن صناعة السينما في هوليوود ظلت تعكس مفاهيمها الخاصة بعالم السود وتعمدت الفصل بين البيض والسود في أفلامها، حتى أن المشاهد كان يرى أمامه مشاهد للبيض تارة وأخرى للزنوج دون خلط بين الجنسين، حتى في الفرق الموسيقية فقد فصل مخرجو هوليوود بين العازف الأبيض والعازف الزنجي، واستعان مخرجو الأفلام ببعض الممثلين الزنوج ليؤدوا أدوارا صغيرة، إلا انها كانت مؤثرة، واستطاع الممثلون الزنوج أن يطوروا أدوارهم وأن يجعلوها أدوارا خالدة وباقية، لكن ذلك لم يمنع الممثلين من الزنوج من الانقسام إلى مجموعتين، الأولى تؤدي أدوارا تسيء إلى بني جنسهم بينما رفضت المجموعة الثانية منهم تأدية هذه الأدوار. وكان البديل الوحيد أمام الزنوج من النوع الثاني لكي يحافظوا على أوضاعهم دونما خيانة لمعتقداتهم هو أن يلجأوا إلى تكوين شركات سينمائية مستقلة إلا أن هذه الشركات قدمت إنتاجا رثاً لضعف تمويلها وأبعد هذا الإنتاج عن التعرض للنواحي الاجتماعية السائدة وتركز الاهتمام على كوميديا المغامرات والرقص والموسيقى.

ومن بين المنتجين الزنوج (تيد تودي) وقد قدم مجموعة من الأفلام كل أبطالها من الزنوج، وكان من أهم هذه الأفلام (فينوس البرونزية) في العام ١٩٤٠. ولكن لصعوبة وجود فنيين زنوج خلف الكاميرا، ولضيق ذات اليد، وكذلك للضغوط التي مارسها البيض فشلت هذه التجارب الزنجية. وأرجع النقاد سبب هذا الفشل لإغفال السينما الزنجية للمشكلات الاجتماعية وعاد بعد ذلك الممثلون الزنوج إلى هوليوود ليؤدوا الأدوار التي كانوا يؤدونها من قبل.

ونظرا لعدم وجود تنظيم نقابي يضم الممثلين الزنوج، ويدافع عن قضاياهم احتكرت هوليوود الممثلين الزنوج لمدة طويلة، ولمواجهة هذا التعسف تكاتف الزنوج الممثلون في شبه اتحاد، وأصبح من المستحيل لأي ممثل زنجي أن يؤدي دوراً على الشاشة دون موافقة الاتحاد الذي كان يتشدد في احتجاجه إذا ما خالف أحد من الممثلين لوائحه كما حدث مع (لينا هورن) عند قبولها فيلم (كوخ في السماء).

ومن بين الممثلين الزنوج الذين يذكر لهم تمسكهم بمبادئهم الزنجية كان الممثل (لي ويبر) وهو ممثل مسرحي رفض أداء الأدوار المتكررة للزنوج، كما رفض أيضا تأدية الأفلام التي تحط من قدر الزنوج وتضعهم وضع السخرية.

أحدثت الحرب العالمية الثانية تغييرات كثيرة إلا في صناعة السينما التي كان لها أن تظل لبعض الوقت محافظة على المفاهيم البالية القديمة. وتجاهلت أفلام هوليوود عن الحرب العالمية دور السود باستثناء فيلم أو اثنين. وأكدت هوليوود أن هذه الحرب قد كسبها البيض وحدهم كما جاء في أفلام (أمس واليوم) و (السود في أميركا) و (الصحراء)، وفي هذه الأفلام كان الممثلون الزنوج يعودون إلى خلفية المشهد عند بدء الحوار.

ولكي تغطي السينما الأمريكية عجزها عن معالجة صراع أكثر تعقيدا، وهو الصراع العنصري، لجأت إلى المؤثرات السينمائية التي تحفل بالصدمات المفتعلة لتحقيق الانفعال العاطفي لدى المشاهد، وظهرت الممثلة (فريدي واشنغتون) التي كانت تثير في المتفرج نفسه الانفعالات العاطفية على منكوبي الحظ والبائس من الزنوج، فهي تملك وسامة المرأة البيضاء وملامحها، وحرارة المرأة الزنجية ولونها، ولقد استطاعت فريدي أن تكون (الأمل الأسود العظيم) لظهور أفلام تعكس ملامح المعاناة الزنجية مثل (الإمبراطور جونز) و (تقاليد الحياة) و (طبول في الليل).

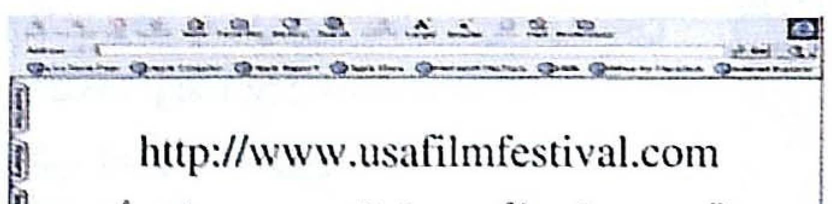
ومع النجاح الكبير الذي حققته فريدي في بداية الثلاثينيات فزع أولئك الذين يرقصون على السلم في تقدير المشكلة الزنجية، وهو الأمر الذي جعل الكثير من النجوم الزنوج سواء الرجال أو النساء يظهرون ويختفون فجأة لأسباب تبلور طبيعة المشكلة العنصرية بصورة كاملة، مما أدى إلى ظهور فئة من الممثلات الزنجيات كانت أكثر رسوخا في السينما الأمريكية وذلك لطبيعة أدوارهن التي تتفق مع المد العنصري القائم، فهن يلعبن في الأفلام أدوار الطاهيات والمربيات وحالبات الأبقار والغسالات وأحيانا ممرضات ومولدات يقمن ببعض أعمال العلاج الطبي، وغالبا ما يظهرن رفيقات ومربيات للبطلة البيضاء أو أمهات مستسلمات لظروفهن الاجتماعية. ومن هذه الفئة ظهرت العظيمات الثلاث (لويز بيفز) و (أثيل ووترز) و(هاتي ماكدانييل).

عندما تناولت السينما الأمريكية بعض ملامح المشكلات الزنجية في منتصف الخمسينيات، وجدت الفرصة سانحة لاستنباط ألوان عاطفية تتخطى الصورة التقليدية التي جرى العرض عليها خلال الأربعينيات. وظهرت نجمة الخمسينيات الزنجية (دورثي داندريدج) التي جمعت في شخصيتها السينمائية بين النقيضين العواطف المتدفقة دون قيد، والمعاناة التي تتغلب فيها النزعة المأساوية على الميول العاطفية، ولعل أسطورة (دورثي) هي التي فتحت أبواب هوليوود لنخبة من الممثلات الزنجيات أمثال (لاناهول) و(روبي دي) و(دياهان كارول) حيث أسندت إليهن أدوار مهمة في أفلام مثل (زبيب في الشمس) و(بطاطس واحدة بطاطستان) و(باريس الزرقاء)، وهي أفلام ساهمت بصورة واضحة في بلورة القضايا العنصرية في أمريكا. وفي نهاية الستينيات بدأت ملامح الظاهرة تتبلور مع استغلال الممثلة الزنجية في أدوار الجنس والعري. وتطورت هذه المشاهد بظهور الحسناء الزنجية المثيرة كعنصر صراع بين البطل الأبيض والزنجي وبدأ الجمال الزنجي بعد (حرية بيرون جونسي) يأخذ طريقه على الشاشة وكان مفتاحا الكثير من أفلام الجنس والمغامرات. ولكن في الوقت نفسه بدأت تتبلور ملامح فئة جديدة من الممثلات الزنجيات يجمعن بين مواهب عدة، ويملكن جاذبية من نوع خاص، ومن هؤلاء ديانا روس وسيسيلي تايسون وديانا ساندز.

وشهدت فترة الثمانينيات مولد نجمة جديدة تأتي من عالم المسرح والبرامج الأمريكية التلفزيونية، وهي (ووبي غولدبرغ) التي اكتشفها ستيفن سبيلبرغ ليقدمها في دور خادمة في فيلمه الشهير (اللون القرمزي) في العام ١٩٨٩، وقد رشحت عنه لجائزة الأوسكار كأحسن ممثلة واستطاعت بعد ذلك أن تقدم نموذجا جديدا للممثلة الزنجية الساخرة الواعية في أفلام (قلب كلارا) و (التليفون) و (اللاعب) و (وفعل الأخت) (فتاة صناعة أمريكية).

ويبقى السؤال: هل تستطيع السينما الأفرو - أمريكية أن تنفصل عن هوليوود بكل تراثها السينمائي الضخم، لتصبح سينما مستقلة لها مواردها الخاصة ولها قنوات توزيع خاصة بها ولها شبكات عرض خاصة؟

هوليوود تشكك في ذلك. والسينما السوداء الأفرو - أمريكية نفسها تشكك في ذلك. والكثير من رواد السينما الأخيرة يعرفون أنهم يمثلون أقلية في العدد وفي الفكر. وبسيادة الديموقراطية وتقلص العنصرية من الممكن أن تتحول السينما السوداء بكل نجومها إلى رافد مهم من روافد السينما الأمريكية الهوليوودية. أتصور أنه ليس صراعا بين سينما بيضاء وسينما سوداء قدر ما هو بحث عن متنفس للتعبير الحقيقي عن إحدى المشكلات الإنسان ◆


http://www.usafilmfestival.com
موقع سينمائي يختص بعرض أهم أفلام القمة الأمريكية ومتابعة الاحداث السينمائية العالمية.

ووبي غولدبرغ بطلة فيلم «اللون القرمزي»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مايك فيجس، مخرج سينمائي ذو أسلوب خاص. لا يؤمن بالإعداد المكتوب للقطات (سكريبت)، ولا يهتم بالميزانيات الضخمة، إنه ببساطة وكما وصفته إحدى المنجمات: «سمكة لديها القدرة على السباحة ضد التيار». إنه يسبح ضد تيار الوهم في هوليوود الذي رسخ مفهوم الميزانية الضخمة للإنتاج والاعتماد على كبار الأسماء في عالم التمثيل.

ميس العثمان - الكويت

المخرج مايك فيجس

مخرج الميزانيات المنخفضة

مايك فيجس: أصور أفلامي في أسبوعين وبلقطة واحدة فقط

في فيلميه الأخيرين «Miss Juile» «Time Code» لم يستغرق مايك فيجس سوى أيام عدة للانتهاء من تصويرهما. وعن هذين العملين وذلك الأسلوب الغريب يقول فيجس: «كان العمل مضنيا في إنتاج «Miss Juile»، وكنا نصور بالتناوب في الموقع نفسه ولمدة ستة عشر يوما. وقد استخدمنا آلتي تصوير كانتا تعملان بشكل متواصل وهو الأمر الذي سهل من سير العمل نوعا ما..».

ويبدو أن تجربة «Miss Juile» قد حفزت فيجس لتجريب أسلوب أكثر مشقة، فهو يقول: «ما تم في فيلم «Miss Juile» جعلني أفكر في مدى إمكان تصوير فيلم بواسطة لقطة واحدة ولمرة واحدة. وكان الفيلم هو «Time Code»، الذي نفذته بهذا الأسلوب عبر أربع آلات تصوير وعشرين ممثلا ومن دون سكريبت مسبق!

بل ويضيف مايك فيجس من تفاصيل عن هذه المغامرة أنه: «لم يكن هناك استخدام للماكياج أو المساحيق. كل ما في الأمر هو مجموعة من اللقطات مصورة بواسطة كاميرات رقمية، ولذلك كله يمكن أن نطلق على «Time Code»: الفيلم اللافت للانتباه».. ثم يستدرك فيجس ليذكرنا: «لكن يبقى «Miss Juile» هو الفيلم «القنبلة»، لأنه أحدث ضجة كبيرة مقارنة مع أسلوب تصويره البسيط.

وحول تجربته الخاصة في العمل السينمائي يقول: «قبل بضعة أعوام، أنشأت شركتي الخاصة، وقررت أن تكون الشركة صغيرة قدر الإمكان، فالشركة يعمل بها اثنان من الموظفين فقط، ويعملان مساعدين لي، الأول في، لوس أنجلوس، والآخر في لندن. وهذا الأمر مكنني من أن أصف شركتي القائمة في غرفة صغيرة في جزء من مدينة لندن، بأنها شركة عالمية!!

ومايك فيجس لا يرى شركته فقط عالمية، بل يرى أن لديها من الإمكانات التكنولوجية ما يؤهلها لأن تنافس الأستوديوهات الكبيرة مثل «ديزني»!! وعن ذلك يقول فيجس: «الشركة لديها ما يكفي من المعدات لصنع وتوليف الأفلام وهي عبارة عن، كاميرا طراز سوبر ١٦ وهي جيدة بما يكفي وبحيث لا أجبر على استخدام الـ ٣٥ مللم، بالإضافة إلى ثلاث كاميرات فيديو، ونظامين للمونتاج الرقمي واستوديو تسجيل استخدم أخيرا في آخر ثلاثة أفلام. وأنا شخصيا أكره استعمال الأجهزة المؤجرة، فأنت لا تعرف ما حالة المعدات والكاميرات التي تؤجرها».

وعن فلسفته الخاصة في إنتاج الأفلام يقول فيجس: «.. من الممكن أن تنتج فيلما بمقدار قليل من المال، ففيلم «Miss Juile» أو «Time Code» صور كل منهما بأقل من أربعة ملايين دولار أمريكي فيما يتكلف الفيلم المغمور عادة من أربعين إلى خمسين مليون دولار. وأنا سعيد بمناقشة هذه الفلسفة مع المخرجين الجدد في الساحة. فقد تقدمت التكنولوجيا بشكل يساعد على هذه النقطة.

ونجاح أفلام مثل The Blan witch Project لم يجعل فكرة الميزانية البسيطة ناجحة فحسب، بل دارجة ومقبولة بل ومرغوبة. فهذه التكنولوجيا الجديدة تمكننا من تنفيذ كل ما يخطر ببالنا من أفكار. وآلات العرض الرقمية الجديدة جديرة بالاهتمام، فعبرها يمكننا استغلال أي موقع بحيث نحوله إلى دار للسينما أو دار للعرض مع إضافة بعض المقاعد للجلوس وبالتالي هذا يعني أن موزعي الأفلام قليلي العدد لن يتحكموا في أسواق السينما العالمية بعد الآن».

وفي ختام حديثه عن فلسفة عمله يضيف فيجس بثقة: «.. أنا أشعر أن بعضا من المخرجين يطبق هذه الطريقة لكن دون الإفصاح عنها»!!

وعن علاقته باستوديوهات هوليوود الضخمة وراي مخرجيها فيما يراه .. يقول فيجس:

«..أعتقد أن العلاقة جيدة، لكن ما لا أعرفه هو كيف ينظر إلي مخرجو هوليوود. فبعضهم يحبني، وقد يكون البعض الآخر يكرهني».. ومبتسما يتذكر فيجس موقفا يراه دلالة على كيفية قياس الجهد السينمائي في هوليوود .. فيقول: «.. في إحدى المرات وبعد الانتهاء من عمل مشترك معهم أعطوني نصف ما كان متفقا عليه ثمنا لكتابة النص، وسبب ذلك أنني أرفض كتابة فصل طويل، فطريقتي هي أن أكتب أفكاري على ورق بشكل جمل قصيرة، وعادة ما تمتد نصوصي على خمسين وستين صفحة، بينما يصل متوسط عدد صفحات هوليوود إلى مائة وعشر صفحات لذلك فهم يرون أنني أكتب نصف الكمية وبالتالي أستحق نصف الأجر المتفق عليه».

وعن النظام الإداري المعمول به في استوديوهات هوليوود، يرى أن الإداري في هوليوود هو الشخص الأكثر سيطرة في هذا النظام: «..لقد عملت في استوديوهات ضخمة عديدة، لكن إلى الآن لم أقابل - ولو لمرة واحدة - إداريا مسالما. ويبدو أنه من الصعب أن يكون الإنسان موظفا في أستوديو ومرحا في الوقت نفسه، لكن بالتأكيد ليس من المستبعد عليه أن يكون ثريا جدا.

ويضيف فيجس: «.. باستطاعة المخرج أن يكسب كمية كبيرة من المال وليس شرطا أن يكون ذا سمعة طيبة أو مشهورا، لكن يكفيه فقط أن يكرس وقته للعمل بشكل متقن في الأخذ - دائما - بآراء الأشخاص الإداريين، وهم عادة لا تتعدى أعمارهم الثلاثين عاما، في حين تكون أنت على دراية وعلم وخبرة تفوق عمرهم، لكن كل ذلك لن يفيدك .. فقط أن تعمل وفق ما يرشدك به ذلك الإداري»!!

أسلوب مايك فيجس الخاص، وإصراره عليه هو ما جعله إذن أشبه بسمكة صغيرة في بركة حيتان! وهو يجعل الآن عددا غير قليل من نجوم السينما المشهورين يفضلون العمل معه وذلك لأن شركة «Red Mallet» تنتج الأفلام بسرعة ولا تستغرق وقتا طويلا.. وهو أمر يرضي الممثل الذي لم يعد يطيق الانتظار لمدة ستة أشهر أو عام للانتهاء من فيلم واحد. ففيلم «Miss Juile» استغرق التصوير فيه ستة عشر يوما، فيما استغرق «Time Code» أسبوعين فقط.

http://pathfinder.com/people/sp/figgis/figgis

الموقع الشخصي للمخرج مايك فيجس.

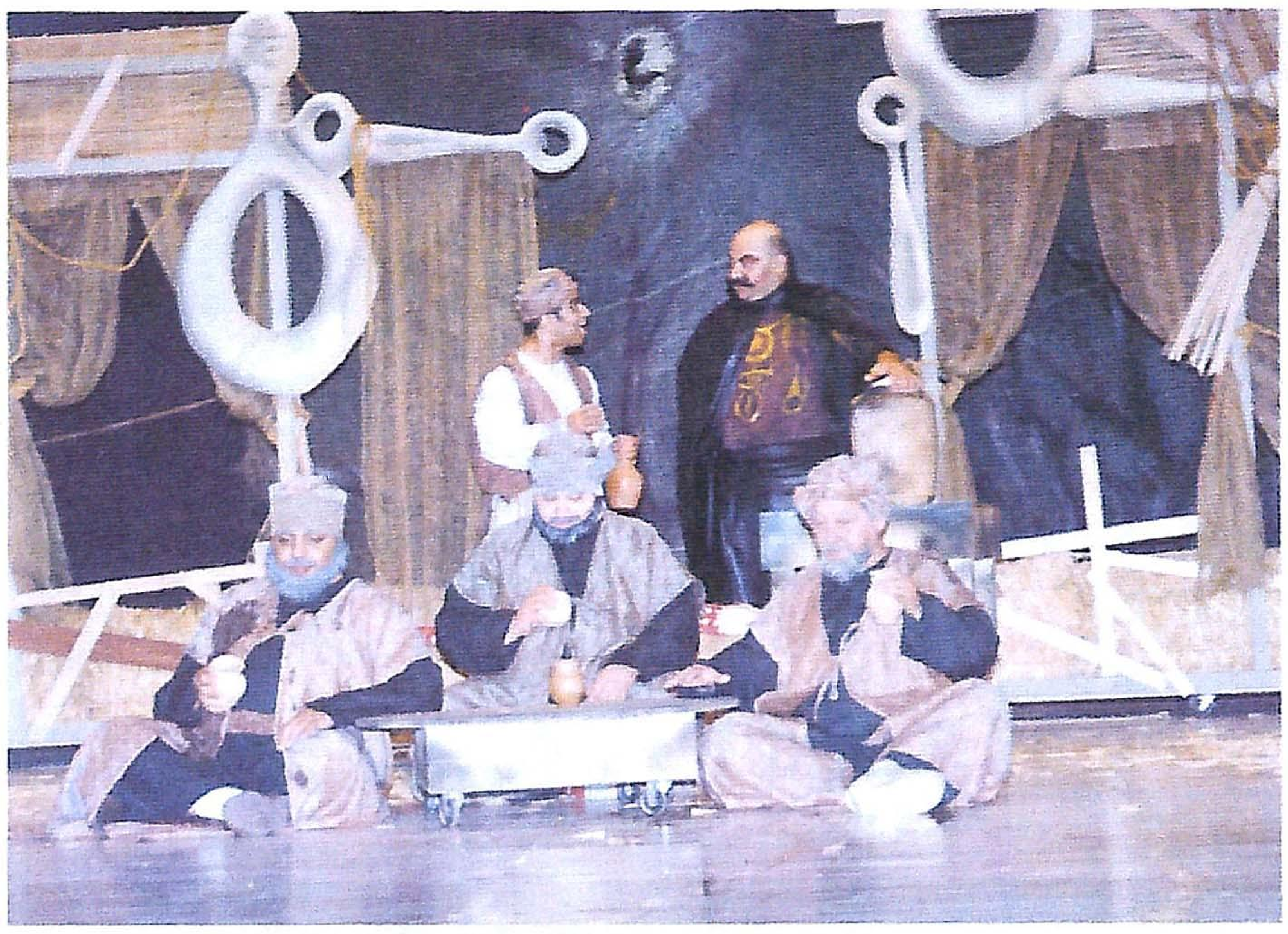
فيلم «شفرة الزمن - Time Code»، طلقة مايك فيجس الأخيرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«أول من صنع الخمر» مسرحية الكاتب الروسي الأشهر «ليو تولوستوي»، اختارها المخرج الكويتي منقذ السريع، لتكون باكورة أعمال مسرح الخليج لهذا الموسم، والتي قدمها على هامش فعاليات مهرجان القرين الثقافي السابع، واحتفالات اختيار الكويت عاصمة للثقافة العربية.

الكويت - محمد الروبي

محاولة للوقوف أمام تيار المسرح الاستهلاكي



مشهد من مسرحية «أول من صنع الخمر»

«أول من صنع الخمر»... عرض طموح.. ولكن!!

وربما مجيء العرض المسرحي في إطار هاتين الاحتفاليتين، هو ما أثار السؤال حول فحوى اختيار نص مسرحي غير عربي في إطار احتفالية عربية، ولماذا نص ليو تولوستوي تحديدا المعروف بكونه روائيا أكثر منه مسرحيا؟!.. لكن يبدو أن اختيار النص والعمل عليه من قبل المخرج، لم يأت في ظل الاحتفالية، وإنما جاء اختيارا ذاتيا بحتا، فهو نص أعجبه رأى فيه شيئا يعبر من خلاله عن وجهة نظره في الواقع فعمل عليه، ثم جاء توقيت عرضه متزامنا مع الاحتفالية ومع مهرجان القرين السابع، النشاط الأول في هذه الاحتفالية. وعلى جانب آخر، رأى البعض، ونحن منهم، أن تقديم عمل مسرحي عالمي في ظل فعاليات وأنشطة الاحتفاء بالكويت عاصمة للثقافة العربية، هو تأكيد لمعنى الاختيار وغير متناقض معه، فالثقافة لا تعرف هذه الحدود، إلا إذا كانت غزوا أو محاولة لتمييع هوية، أما أن نتعرف على كتابات وثقافات الآخر، وخاصة من الأعلام المؤثرين في الإنسانية، فهذا أمر مطلوب، بل ويتسق مع فكرة العواصم العربية، التي أقرتها منظمة اليونسكو.

هذا عن حرية الاختيار بشكل عام، لكن هذا المنطق لا ينفي السؤال الفني الخاص بسر اختيار هذا النص تحديدا.. والآن. ف «أول من صنع الخمر» من النصوص المسرحية البسيطة التي تقترب في موضوعها وهدفها.. وربما في طريقة بنائها من تلك الأعمال الوعظية التي كانت تقدم إبان العصور الوسطى في إطار ما عرف باحتضان الكنيسة للمسرح، وهي مسرحيات أخلاقية، الشخصيات فيها قيم مجردة، فنحن نرى شخصية الفضيلة، وشخصية الرذيلة.. وغيرهما من القيم المجسدة في شخوص تتنازع حول أمر بسيط، الهدف منه في النهاية هو تأكيد تفوق الفضيلة على الرذيلة والانتصار للخير على الشر ووعظ الإنسان بالابتعاد عن الشيطان عدوه الأول.

بالهدف نفسه تقريبا مع التطور الذي حدث في شكل الكتابة.. جاء نص تولوستوي «أول من صنع الخمر»، فهو عن صراع الشيطان مع الإنسان ومحاولاته الدؤوب لغوايته.. وذلك عبر فلاح فقير يكاد يحصل على قوت يومه بعد عمل شاق.. إلا أن الشيطان الذي عجز خلال ثلاث سنوات على إغوائه يتوصل لحيلة ناجحة، وهي أن يعمل لديه كأجير يرشده وينصحه فيزداد إنتاجه من القمح، الأمر الذي يجعل الفلاح يثق ثقة عمياء في إرشادات هذا الأجير الشيطان، وبالتالي لا يرفض فكرة أن يحول الزائد من إنتاج القمح إلى خمر.. ذلك الشراب ذو الطعم اللذيذ المانح للقوة، والروح، والشباب!!

وبالفعل يتذوق الفلاح ذلك الشراب الجديد ويسقيه لزوجته ولأمه، ولا يرفض الشراب سوى الجد (الحكيم الذي سيقول وعظة المسرحية في النهاية)!!

يتغير الفلاح الطيب إلى شرير، يصل جحوده إلى حد طرد جده من المنزل والاستيلاء على نصيبه بعد الحصول على حكم جائر من أعيان القرية الذين يمدهم بشرابه الساحر!!

وهكذا يسير النص إلى حد الوصول إلى تصوير الحال التي يكون عليها شارب الخمر.. الذي يبدأ ثعلبا، ثم ذئبا، وينتهي الأمر به خنزيرا!! وطبعا ينتهي النص بوعظة الجد الذي يشرح لشخصيات العمل - ولنا كجمهور - مساوئ الخمر، وأنه صناعة شيطانية تهين الإنسان أفضل مخلوقات الرب.

ويبقى أن أخطر ما في نص تولوستوي هو تأكيده على الربط بين الفقر والإيمان، والغنى والجحود. فهذا الفلاح الذي أجهد الشيطان طوال ثلاث سنوات كاملة، لم يكن يملك من حطام الدنيا سوى بيت صغير وقطعة أرض يحرثها ليل نهار، لتأتيه بما يكاد يسد جوعه وجوع أسرته الصغيرة، بل إن هذا الفلاح لم يغضب حين فقد شقة الخبز الوحيدة التي كان سيقتات عليها بعد عناء العمل والتي أخفاها الشيطان عنه ظنا منه أنه سيلعن ويسب واحتمال أن يكفر، إلا أنه على العكس فاجأ الشيطان بصبره، وأمنيته لمن أخذها بالهناء والشفاء. في المقابل وبعد أن تطورت طريقته في الزراعة من خلال تابعه (الشيطان).. وبعد أن زاد إنتاجه من القمح، وبعد أن نجح في صنع شراب لذيذ يذهب العقل.. تحول ذلك الفلاح المؤمن الصابر القنوع إلى شرير جاحد طارد استولى بالزور والخديعة على أملاك أقرب الناس إليه!!

هنا تحديدا.. تكمن خطورة نص تولوستوي، والذي يأتي الآن منفصلا عن زمن كتابته، وعن الفلسفة التي تحرك كاتبه وفي ظل واقع يحاول البعض فيه التأكيد على مقولة إن الفقر والغنى مقدرات لا مناص منها، وأن الفقراء أفضل من الأغنياء وبالتالي فعليهم الاستمساك بهذا الفقر والابتعاد عن الثراء لأنه فحش وشر وطريق غواية!!

وتأتي الرؤية الإخراجية لمنقذ السريع، تكاد تؤكد هذا في النص، فالنص - كما أشرنا - يحمل سمة وعظية واضحة، إلا أن المخرج لا يكتفي بها، بل يلجأ إلى أسلوب إخراجي يؤكد هذه السمة وذلك عبر اختياره لبداية تشي منذ اللحظة الأولى على تعليمية يقصدها ويركز عليها من خلال أكثر من عنصر.

بداية.. المنظر المسرحي يظهر على خشبة المسرح عاريا من دون ستار، يتأمله المتفرج طوال الوقت السابق على بداية العرض ويحاول فك رموزه والكشف عن دلالات الكتل والخامات المرصوصة أمامه، بعدها تدخل مجموعة من المغنين عبر الباب الخلفي للصالة ينشدون أغنية ملخص معناها هو دعوة للمتلقي أن انتبه سترى الآن ما يجب أن تتعلم منه عن الدنيا التي هي كتاب وزمان ومكان.. فانتبه.

عبر هذه الدعوة الصريحة للتعليم والانتباه، يكشف المخرج عن أسلوبه الإخراجي، الذي يتسق إلى حد كبير مع هدف النص الأصلي. إلا أن المخرج يفاجئنا بعد قليل بتناسيه لهذا العقد غير المكتوب الذي اتفق معنا عليه، ويبدأ في الدخول إلى أسلوب آخر حاول المزج بينه وبين الأسلوب الأول، ولكن محاولات هذا المزج لم تنجح كثيرا، فعلى حين أن هذه البداية التي صرحت بأن اللعب سيكون مكشوفا.. وبأن ما سنشاهده على خشبة المسرح لا يحتاج منا إلى الاندماج معه، بقدر ما يحتاج إلى تأمله والتفكير فيه والتعلم منه، تأتي المشاهد التالية غارقة في أسلوب آخر أقرب إلى الدعوة النقيض، وهي دعوة الاندماج مع العمل والتعاطف مع أبطاله، وذلك عبر عناصر أخرى نقيضة، مثل تغيير المنظر المسرحي في الإظلام، والغناء من خارج الخشبة (في الكواليس).. وكأنه خلفية موسيقية لعمل تعبيري، وأيضا عبر الاهتمام بتفاصيل المنظر المسرحي ليقترب من الواقع. كل هذه العناصر بالإضافة إلى أسلوب أداء الممثل (والذي حرص الجميع أن يكون أسلوبا واقعيا ينتهج التقمص) أدى بتناقضه مع أسلوب البداية، والحفاظ على دخول مجموعة الغناء بين بعض المشاهد، إلى خلل في إيقاع العرض ككل، والذي لم ينقذه سوى شيئين، الأول هو بساطة المقولة التي يطرحها النص وبالتالي سهولة متابعة أحداثه وفق هذه المقولة، والثاني نجاح المخرج في اختيار ممثليه وتسكين كل منهم في دوره المناسب وقدرته على صنع إيقاع أدائي متناغم إلى حد كبير.

في المقابل أيضا جاء المنظر المسرحي - على الرغم من جماله المجرد - يغرق هو الآخر في تناقض وخلط بين أكثر من أسلوب، فعلى حين يقترب من الواقعية في مشاهد منزل الفلاح، نجده ينحو نحو التعبيرية في مشاهد أخرى.. وخاصة مشاهد الجحيم بل وحتى في منزل الفلاح نرى بعض «الموتيفات» التعبيرية التي تمزج بين الإنسان وقدور الخمر، وعلى الرغم من نجاح المصمم في اختياره لخامات تتسق والعالم الذي تدور فيه وحوله الأحداث، مثل «الخيش» و«القوم» و«الخشب» المدهون بألوان نحاسية تزداد احمرارا في مشاهد الجحيم، وتقترب من الرماديات في مشاهد الفلاحين، إلا انه أوقع المخرج في مأزق سكون الإيقاع وخاصة في المشاهد الطويلة مثل مشهد منزل الفلاح في أثناء زيارة الشيوخ والشياطين له، فالمنظر المسرحي هنا يعتمد على فكرة «التوازن» أو «السيمترية» التي لا تلائم عالم الحركة المسرحية، فطوال مشاهد العرض سنلاحظ أن المصمم، يحرص كل الحرص على تقابل كل كتلة في اليمين.. كتلة مماثلة في اليسار، يقسم بينهما بالتساوي بكتلة ثالثة في العمق. هذه «السيمترية» دفعت المخرج طوال الوقت إلى الحفاظ عليها، فإذا وقف ممثل في اليمين لابد أن يقابله آخر أو آخرون في اليسار.. وهكذا ظل المخرج مشغولا طوال الوقت بالحفاظ على هذا التوازن الذي أدى في النهاية إلى سكونية الإيقاع وصلت إلى حد الملل في المشهد المذكور لأنه المشهد الأطول.

بالنهاية، وبالرغم من كل الملاحظات السابقة، يمكن القول إن عرض «أول من صنع الخمر» من العروض المسرحية الجادة التي ندرت كثيرا هذا الزمان، فأتاح قدرا كبيرا من الجدل المسرحي في الكويت بعد توقف استمر طويلا، وأثار الكثير من النقاشات المسرحية التي كان الواقع المسرحي والاجتماعي يحتاج إليها ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بإسقاط النصوص.. وتفتيت الأفكار.. وتغييب الهوية

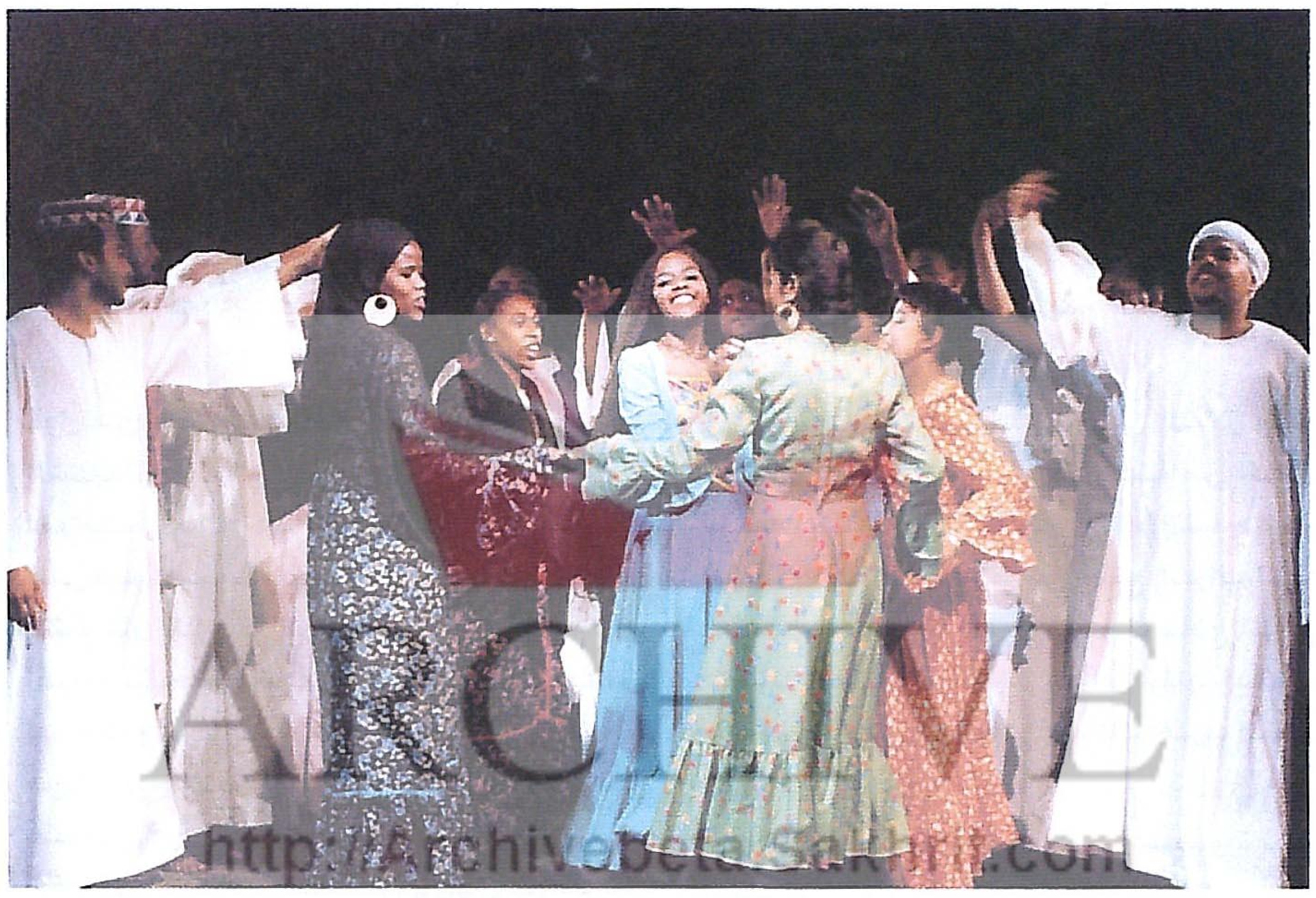
شباب المسرح المصري يقتحمون المهرجانات ويحصدون الجوائز

كثيرا ما عقدت المؤتمرات حول أسباب أزمة المسرح في الوطن العربي والبحث عن سبل للخروج منها وكثيرا ما جاءت الإجابات تؤكد على ضرورة الدفع بدماء جديدة في شرايين ذلك المسرح، والكف عن تكرار النواح على مسرح الستينيات الذي لم يعد يلائم تغييرات الواقع الآني.

وها هي مصر، رائدة المسرح في الوطن العربي، تعمل منذ سنوات على فتح الأبواب المغلقة أمام أولئك الشباب، سواء عبر إتاحة الفرص داخل مسارح الدولة، أو من خلال احتضان ودعم الفرق الحرة التي شكّلها البعض هربا من قيود بيروقراطية خانقة، أو من خلال مهرجانات سنوية تقيمها الهيئة العامة لقصور الثقافة للهواة.

التجربة التي استمرت لسنوات، والتي جاءت متزامنة مع رسوخ فهم محدد للمسرح، أكده مهرجان المسرح التجريبي بدوراته العشر، ربما تحتاج الآن إلى وقفة نقدية راصدة لأهم إيجابياتها وسلبياتها لمعرفة إلى أين يسير الشباب بالمسرح، وإلى أي مدى نجح، أو أخفق، مهرجان التجريب في تحريك الماء الراكد منذ سنين في بحيرة المسرح العربي.

عبلة الرويني - مصر



من مسرحية «ناس النهر» إخراج ناصر عبدالمنعم

وحدهم المسرحيون الشباب، يتصدرون المشهد المسرحي المصري، بحركة حيوية تحاول اكتشاف ذاتها وبلورة رؤاها ...

نجحوا في كسر مفهوم (الممثل) التقليدي بكل نجوميته الفردية وكلاسيكية أدائه ونمطيته وحنجرته الذهبية ...

نجحوا في كسر سلطة المؤلف المسرحي، وسلطة النص الأدبي، متخلين عن القضايا الكبرى، والأيديولوجيا، سعيا وراء تفكيك الأفكار وملاحقة التفاصيل والهموم الذاتية.

نجحوا في مناهضة القاعات الفخمة، ونمط الإنتاج المسرحي السائد .. لكن أخطر ما يهددهم بالسقوط والتلاشي، هو نفسه ما يهدد حريتهم، من فوضى الأفكار والرؤى إلى فوضى التمويل المرتبط من ناحية بهياكل بيروقراطية لمؤسسات الدولة، ومن ناحية أخرى بحركة المراكز الثقافية الأجنبية.

لعل خطورة التمويل الأجنبي للفرق المسرحية الشابة يمكننا ملامستها في ذلك الزحف المتواصل نحو الشمال واستعارة (الآخر) .. من مفردات التقنية المستخدمة ومناهج وأسلوب وورش العمل المسرحي .. إلى استعارة المتفرج ذاته، في ذلك السعي نحو جائزة أو مهرجان.

المسرحيون الشباب يتصدرون المشهد المسرحي الرسمي وغير الرسمي .. يتصدرون عروض المهرجانات بالداخل والخارج ... وهم وحدهم أيضا حاصدو الجوائز .. حصلت فرقة محمد شفيق للرقص المسرحي (تأسست العام ١٩٩٨) على أفضل عرض مسرحي بمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في سبتمبر الماضي ٢٠٠٠، عن عرض (عندما تحدث الأشياء) .. ومن أكتوبر ٢٠٠٠ حصلت الفرقة نفسها على جائزة البحر المتوسط في إيطاليا وفي نوفمبر ٢٠٠٠ سافرت الفرقة نفسها لتمثيل مصر في مهرجان عمان المسرحي بالعاصمة الأردنية.

أكثر من عشر سنوات هي عمر محاولات خلخلة البيروقراطية المسرحية السائدة على مسارح الدولة وعمر مجابهة التجارية المبتذلة لرأس المال الانفتاحي على مسارح القطاع الخاص، وهي أيضا عمر الجماعات المسرحية الحرة، تلك التي أعلنت تشكيلها في أغسطس العام ١٩٩٠ بمجموع (٣٤ فرقة مسرحية) خارجة عن الإطار الرسمي للدولة .. وقدمت مهرجانها المسرحي الأول من (١: ١٠ أكتوبر ١٩٩٠) بعد أن أوقف مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي الدولي دورته في ذلك العام بسبب حرب الخليج.

وفي اختيار الفرق المسرحية الحرة لتوقيت إعلانها دلالة بالغة للتحرك المسرحي (البديل) .. والذي حاولت تلك الفرق تأكيد استقلاله من خلال ميثاق تأسيسها:

«إن المسرح الحر هو التيار المسرحي المستقل عن القطاعين، الحكومي والتجاري، ولا رقيب على ضميره الفني، وكذلك الالتزام بحرية كل فرقة في إدارة شؤونها الداخلية وحريتها في مشروعها الفني، وأطروحتها الفكرية القائمة على التزام الفرق برأي تنظيمي واحد طبقا للمبادئ الديموقراطية».

طرحت هذه الفرق المسرحية نفسها على أرضية مستقلة تماما من خلال صيغة إنتاجية تقوم على التمويل الذاتي لكن الأمر تهاوى سريعا .. فقد رفض فاروق حسني وزير الثقافة والمسؤولون الثقافيون في اجتماعهم مع هذه الفرق المسرحية (١١ أكتوبر ١٩٩٠) تلك الصيغ المستقلة للعمل المسرحي، مؤكدين ما سبق أن كرره وزير الثقافة بحصر دعم الدولة للأنشطة التابعة لها، مؤكدا أن الدولة لا تدعم بالضرورة سوى أيديولوجيتها أو ما يخدم بالضرورة تلك الأيديولوجية.

> انتهت فوضى الأفكار والبحث في التفاصيل وعدم الاستقرار على فكرة واحدة، إلى ما صبغ الكتابة المسرحية بطابع «الاسكتش» .. ودفع المخرجين إلى نفي النص المسرحي

من ناحية أخرى شكّلت القوانين والتشريعات المختلفة بمصر العائق الأساسي تجاه كل حركة مستقلة ... حيث تتراكم المشاكل والأسباب في حال التفكير في تأجير المسارح (الباهظة التكاليف) أو فتح شباك التذاكر (الذي يقتصر على الجمعيات والهيئات) أو العرض في أماكن عامة أو في ممارسة العمل من دون ترخيص نقابي !!

لم تصمد (الاستقلالية) طويلا خاصة مع سرعة تحرك المؤسسة الثقافية لاحتواء تلك الحركة المسرحية النشطة فتراجع وزير الثقافة في لقاء آخر مع تلك الفرق المسرحية العام ١٩٩٣ .. مؤكدا هذه المرة أن وزارة الثقافة ليست وزارة للمثقفين ولكنها ترعى الثقافة المصرية بأكملها، وأن سياسة الوزارة هي دائما تأكيد للذاتيات الثقافية .. وقبلت المؤسسات بصيغة التدعيم لهذه الفرق المتمردة .. وقبلت الفرق صيغة (فرق مستقلة + دعم) ووافقت الوزارة ومؤسساتها على دخول هذه الفرق المسرحية باسم الوزارة في مهرجاناتها المختلفة وتمثل مصر رسميا في المهرجانات الدولية .. فسافرت فرقة الورشة (وهي أكثر الفرق المسرحية استقلالا عن وزارة الثقافة).. إلى مهرجان زيورخ العام ١٩٩١ وإلى مهرجان قرطاج العام ١٩٩١ .. ومثلت مصر في المسابقة الرسمية للمهرجان التجريبي العام ١٩٩٣.

قبلت الفرق المسرحية الحرة بصيغة الدعم من المؤسسة الثقافية وهو ما حدث في «مهرجان المسرحي الثاني العام ١٩٩١ وتم الاتفاق على تكوين اتحاد يضم هذه الفرق ويسهل حركتها وصيغ تعاملاتها مع المؤسسات .. لكن اختلاف الفرق وصراعات أفرادها انتهى إلى التسابق نحو الالتحاق بمؤسسات الدولة والزحف نحو مسرح المحترفين، وعُين المخرج خالد جلال مؤسس فرقة (لقاء) المسرحية الحرة مديرا لمسرح الشباب التابع للدولة ... وتحركت الفرق المسرحية جميعا نحو مركز (الهناجر) والذي كان قد افتتح حديثا (١٩٩٣) بإدارة د. هدى وصفي التي سعت بقوة إلى احتواء تلك الحركة المسرحية الشابة وإلحاقها بالهناجر ضوء فلسفة المركز في تبني الرؤى الحديثة والأفكار الشابة والجديدة وتبني مفهوم (الورش) المسرحية.

هكذا تحولت البدايات المستقلة إلى امتداد لإحدى مؤسسات الدولة وأحيانا إلى السعي الدؤوب إليها بما شكّل تناقضا، حيث تفترض حرية الفرقة المسرحية وعيا جماليا مضادا ومتعارضا مع المسرح السائد ..!!

هنا يشير المخرج أحمد العطار صاحب (فرقة المعبد) التي أُسست العام ١٩٩٣.. إلى أن الفرقة عملت لمدة ست سنوات من دون أي دعم مادي ولذلك فإن تأسيس كيان ثابت يصبح شبه مستحيل .. ولهذا فالضرورة دفعتهم إلى ضم مواهب شابة بصورة مستمرة وتدريبهم .. والضرورة أيضا دفعتهم إلى البحث عن مصادر التمويل فكانت المراكز الأجنبية حيث اجتمعت مؤسسات عديدة أوروبية وأميركية للمشاركة في إنتاج مسرحية (الحياة حلوة أو في انتظار عمي اللي جاي من أميركا).

هو منطق الخروج الذي عكس محاولة للاختلاف وتحريك للمفاهيم السائدة .. خروج من المأزق المسرحي الخانق لكن من دون قدرة حقيقية على وضع الفكرة في التجربة واختبارها كافرا حقيقي ز لممارسة ديموقراطية أو كتعبير أصيل عن مناخ حرية يفرض جمالياته وفلسفته ورؤاه.

إذا كانت صيغ الإنتاج للفرق المسرحية الشابة في بحثها عن الاستقلالية قد أحدثت تغييرا في نمط الإنتاج المسرحي .. فإن الصيغة الجمالية لم تتبلور تماما بل ظلت

أسيرة قيم جمالية سابقة أحيانا، واتسمت في أحيان أخرى بالتشوش والاضطراب وفي الأغلب اتسمت بـ(الاستعارة).

انتهت فوضى الأفكار والبحث في التفاصيل وعدم الاستقرار على فكرة واحدة إلى ما صبغ الكتابة المسرحية بطابع (الاسكتش) .. ودفع المخرجين إلى نفي النص المسرحي والبحث في الأعمال الأدبية الروائية، وإعداد النصوص والصياغات الدرامية، حيث يؤكد الكثير من المخرجين الشباب عدم توافر نصوص مسرحية معبرة عن الحياة المعاصر على مستوى الأسلوب والمضمون، ولهذا يلجأون دائما إلى النصوص المترجمة والنصوص غير المسرحية .. بينما يقول المخرج ناصر عبدالمنعم حول تجربته في مسرحة الرواية:

«لست من أنصار النص الأدبي المقفل فالمسرح المعاصر يعتمد على البحث الدائم في اتجاه تشكيل العرض المسرحي، ولهذا أحاول أن أدخل في مشاريع مسرحية أقرب إلى عمل الورش حيث نبدأ باختيار الموضوع ثم البحث عن أفضل القوالب التي يمكن أن يخرج بها، ثم تندفع ببقية العناصر في اتجاه المناقشة لتطوير العمل ولهذا لا أميل إلى النصوص المسرحية».

تحرك الجميع في سبيل إسقاط النص المسرحي واللغة الأدبية لحساب الصورة. فهو جيل مسحور بالتقنيات، مسحور بخطف الأنظار وسرقة العين ولهذا تراجعت سلطة المؤلف لصالح سلطة المخرج وسلطة السينوغراف والكوريغراف أيضا.

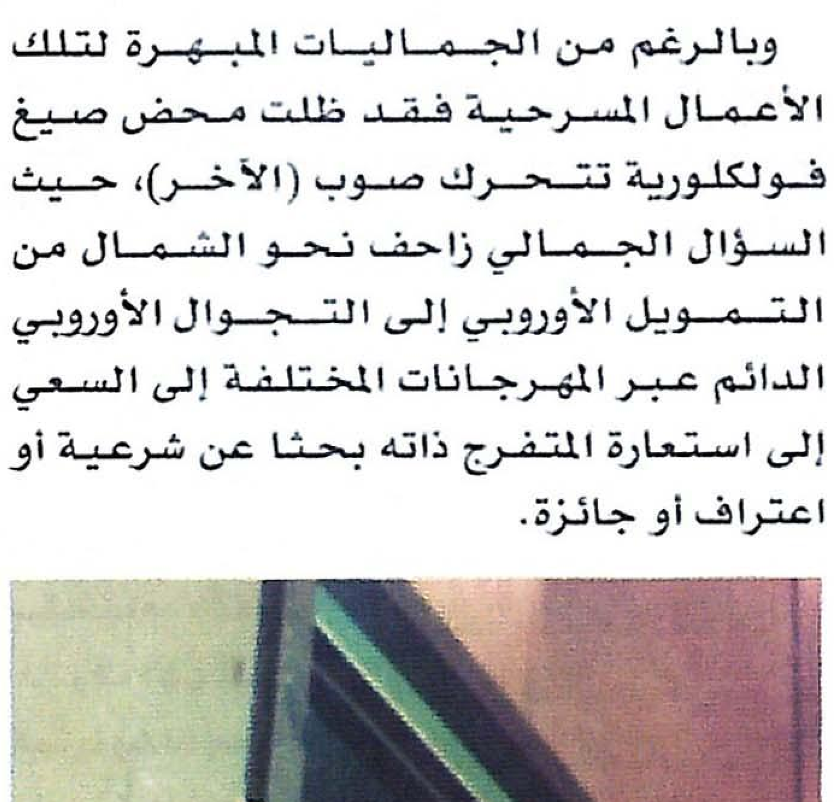
مع مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي امتدت ظاهرة (عروض الكارت بوستال) والعروض الفولكلورية ... وهي عروض لا يستغلها كثيرا سؤال (الهوية) والبحث عن خصوصية مسرحية مثلما سبق أن انشغل الرواد المسرحيون من توفيق الحكيم في (قالبنا المسرحي) إلى د. يوسف إدريس في دعوته (نحو مسرح مصري) إلى د. علي الراعي في (الكوميديا المرتجلة) .. ومن بيانات سعدالله ونوس إلى اجتهادات روجيه عساف في محترف بيروت ومسرح الحكواتي بلبنان واحتفاليات الطيب الصديقي وعبدالكريم برشيد في المغرب.

لم تنشغل الفرق المسرحية الشابة بسؤال (لماذا) قدر انشغالها بسؤال (كيف) وبكل ما يخطف العين ويبهرها. هكذا بدأ تحركهم نحو الصيغ الفولكلورية بعيدا عن أي خبرة معرفية تراكمية، وبعيدا عن أي ارتباطات فكرية بمشروع نهضوي فاعل على المستوى الاجتماعي والسياسي والثقافي .. ولكن ظل تحركهم تحركا شكليا وسؤالا زائفا يبحث عن صيغ مبهرة يمكن لها ان ترضي ذائقة ذلك التجمع الكوزموبولتياني بالمهرجان التجريبي، والأهم أن ترضي ذائقة لجنة التحكيم الأوروبية في غالبية تشكيل أعضائها المكونين من عشرة أفراد (عضو مصري، عضو عربي ثمانية أعضاء أجانب) وقد تأكد هذا الاتجاه في السنوات الأخيرة منذ فوز المخرج ناصر عبدالمنعم بجائزة أفضل مخرج بالمهرجان التجريبي العام ١٩٩٣ عن عرض (الطوق والاسورة) عن قصة يحيى الطاهر عبدالله مستخدما سينوغرافيا تعتمد تفتيت خشبة المسرح إلى أكثر من منصة لتقديم الطقوس الشعبية الصعيدية، وهو ما كرره جماليا في المسرحيات التي قام بإخراجها بعد ذلك (خالتي صفية والدير) عن قصة لبهاء طاهر، (والأيام السبعة) عن قصة لعبدالحكيم قاسم، و(ناس النهر) عن قصة لحجاج أدول.

مشهد من مسرحية «رسالة الطير» إخراج قاسم محمد

وفي العام ١٩٩٨ فاز المخرج الموسيقي انتصار عبدالفتاح بأفضل عرض بالمهرجان التجريبي عن مسرحية (مخدة الكحل) وفيها يدخل إلى عالم المرأة الشرقية في صورتها الكلاسيكية المستعارة من الف ليلة وليلة والتي يحرص الغرب على ثباتها وتثبيتها حيث أجواء السحر والجواري والحريم ورائحة العطر والجنس والعنف. كل ذلك في إطار طقوس وإيقاعات موسيقية وحركية شرقية عربية أفريقية .. وهو أيضا ما كرره المخرج بعد ذلك في مسرحيات تالية ففي عرض (طبول فاوست) قدم فاوست بين قوسين من الإنشاد الديني والتواشيح وأسماء الله الحسنى، إلى جانب الإيقاعات الصوتية نفسها والآلات الشرقية والسينوغرافيا المعتمدة على مفردات عربية إسلامية.

وبالرغم من الجماليات المبهرة لتلك الأعمال المسرحية فقد ظلت محض صيغ فولكلورية تتحرك صوب (الآخر)، حيث السؤال الجمالي زاحف نحو الشمال من التمويل الأوروبي إلى التجوال الأوروبي الدائم عبر المهرجانات المختلفة إلى السعي إلى استعارة المتفرج ذاته بحثا عن شرعية أو اعتراف أو جائزة.



معتزة عبدالصبور وأحمد مختار في شباك أوفيليا

وفي محاولته لكسر حاجز اللغة بالتركيز على اختيار العروض المسرحية الصامتة والراقصة تحديدا، كان تأثير المهرجان التجريبي بالغا في انتشار الفرق المسرحية الراقصة وتدعيم هذا الاتجاه المسرحي في مصر خاصة مع نجاح عروض عديدة متميزة لفرق الرقص المسرحي الحديث من مختلف دول العالم .. وفي مقدمتهم عرض (جلسة سرية) لفرقة مسرح ميونخ الراقص إخراج إيفا ماريا (الدورة الثانية ١٩٨٩) .. وقد قامت إيفا ماريا بعد ذلك بتقديم أكثر من ورشة مسرحية راقصة على مسرح الهناجر.

ومن العروض المتميزة أيضا بالمهرجان التجريبي للفرق الراقصة كان عرض (تصادم) لفرقة إديتا براون النمساوية (الدورة الثالثة ١٩٩١) وعرض (حلم ليلة صيف) لفرقة أور الإسبانية إخراج هوجو ماريو (الدورة الخامسة ١٩٩٣)، وعرض (اللون الحزين) لفرقة أوكتا هيدرون الروسية من إخراج سوفيتكينا (الدورة السادسة ١٩٩٤)، كما كان للمخرج وليد عوني الذي أسس في تلك الفترة ١٩٩٣ فرقة (الرقص المسرحي الحديث) بدار الأوبرا المصرية تأثيره البالغ من خلال عروض ناجحة منها (سقوط إيكاروس)، (حفريات أجاثا كريستي)، (الغيبوبة)، (صحراء شادي عبدالسلام)، (المقابلة الأخيرة)، (شهرزاد) ... وقد ساهمت هذه الفرق في تأسيس تيار الرقص المسرحي الحديث وانتشار فرقه المختلفة (فرقة المسرح الراقص لكريم التونسي)، (فرقة ماعت لكريمة منصور)، (فرقة شباب المسرح الراقص لمحمد شفيق) الفائزة بجائزة المسرح التجريبي في دورته الأخيرة.

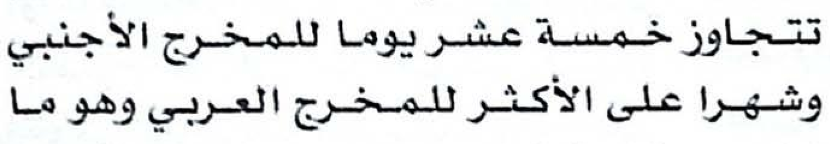
«خطورة التمويل الأجنبي للفرق المسرحية الشابة تكمن في الزحف المتواصل نحو الشمال واستعارة الآخر، من مفردات التقنية ومناهج وأسلوب العمل المسرحي .. إلى استعارة المتفرج ذاته ..»

وإذا كانت صيغ الإنتاج لدى الفرق المسرحية الشابة، اختلفت عن طبيعة الصيغ السائدة في مسارح الدولة فإن صيغ العمل اختلفت في الوقت نفسه عن تلك الصيغ التقليدية حيث أصبح سؤال (الورش المسرحية) هو الذي يحكم صيغة العمل المسرحي خاصة في ضوء تأسيس مركز الهناجر (١٩٩٢) وطرحه لفلسفة الورشة كحاجة أساسية (تعبر عن رغبة شباب المسرحيين من ممثلين ومخرجين ومؤلفين ونقاد ومهندسين ديكور في تحصيلهم المعرفي والواعي بمفردات اللغة المسرحية والسيطرة على أدواتها).

شارك المسرحيون الشباب في ورش مركز الهناجر خاصة تلك التي استعانت بخبراء مسرحيين عالميين مثل المخرج البولندي جوزيف شاينا، والمخرج الفرنسي برونوميسا، والممثلة التركية اولجاي، والمخرج الإيطالي أنطونيو برناريديتي.

ولعل أهم ما طرحته الورش على الفرق المسرحية الشابة هو خلق مناخ جماعي للعمل المسرحي مثلما ساهمت في تحريك مفهوم العرض المسرحي وتحريك مفهوم الممثل من حيث وضعه في قلب العملية المسرحية داخل علاقات جديدة بينه وبين مفردات العرض المسرحي وعلاقات تعتمد لغة جديدة ومختلفة في تدريب الممثل في ضوء العلاقة بين (المادة/ الكتلة/ الجسد) كما رصدت د. هدى وصفي - مديرة مركز الهناجر - تأثيرات ورش المركز ... ولعل التأثير الأعمق للورش تأكد في مجال الإخراج والسينوغرافيا فلم يعد المسرح لدى معظم الخبراء المسرحيين الذين أقاموا ورشا مسرحية - مجرد كلمة، ولم تعد بنية المسرح الداخلي مجرد تلاعب حواري يعتمد اللفظ أو الدراما بل يعتمد على مفردات بصرية ومرئية وصوتية وموسيقية.

وبالرغم من أهمية الورش المسرحية في الانفتاح على ثقافات أخرى ومناهج ورؤى وأساليب عمل مختلفة فقد ظلت الورش القائمة محض أسلوب شكلي حيث أسقطت بوجودها (البروفة المسرحية) أو كانت مجرد شكل آخر بديل، شكلا أقرب إلى تدريب المهارات خاصة أن جميع الورش المسرحية التي تمت خلال السنوات الأخيرة بإشراف مخرجين أجانب أو عرب أو مصريين كانت تعمل من أجل إنجاز عرض مسرحي محدد.. كما أنها لم تتجاوز خمسة عشر يوما للمخرج الأجنبي وشهرا على الأكثر للمخرج العربي وهو ما انتهى بـ (الورش) إلى مجرد حلية شكلية أو نوع من (الموضة أو الشياكة المسرحية) كما أشارت د. نهار صليحة.



www.broodway.com

هذا الموقع ينقل لك كل أخبار مسرح برودواي المشهورة من أخبار الفنانين والعروض الجديدة.

كلثوم محمد أمين واحدة من المسرحيات العربيات المجتهدات، فهي خريجة الكونسرفاتوار الحر للسينما الفرنسية، ومؤسسة الدراسات التقنية العليا في باريس، عملت في مونتاج العديد من الأفلام الوثائقية والتسجيلية، ودرست التعبير بالجسد والمسرح الحديث وعلاقته بالكاميرا مع البروفيسور ايف لوريل في جامعة باريس الثامنة، كما درست تقنيات المسرح الحديث في محترف الان اليل المسرحي - باريس، وأسست بالتعاون مع مسرح الصواري - البحرين - في يناير العام ١٩٩٩ الورشة الدائمة لتأهيل الممثل التي تنظمها، وتشرف عليها وتتولى تدريب المشاركين فيها..

يوسف حمدان - البحرين

ترى أن ما يصلح للغرب يصلح لنا أيضا

كلثوم أمين: لست مع محاولة أقلمة المسرح

كلثوم أمين

عن أهميـة الورشـة المسرحيـة للممثل وللعرض المسرحي تقول:

الورش المسرحية هي الفضاء الذي يصقل فيه المبتدئ والممثل المحترف طاقاته الإبداعية وينمي قدراته الجسدية والنفسية من خلال التمارين الجسدية، التركيز والاسترخاء، الاستماع وإطلاق الخيال والتعبير الصادق، ويتمكن من التخلص من الكبت وضغوط الحياة اليومية، والانطلاق نحو التفاؤل والإبداع والمشاركة.

أما أهميتها للعرض المسرحي فان أقوى هذه العروض نتيجة عمل دؤوب ومتواصل يشارك فيه كل العاملين في العرض.

وتختلف الورش المسرحية باختلاف التقنيات المستعملة أو اتجاهات المدربين ومدة التدريب، وتنقسم الى ورش مؤقتة وأخرى دائمة، المؤقتة التي تسبق أي عمل مسرحي وتنتهي بانتهائه، أو تلك التي ينتج عن تدريباتها عمل مسرحي. أما الورشة الدائمة فهي التي يواصل فيها المبتدئ والممثل المحترف التدريبات وتمكنهما من اكتشاف ذاتهما وإمكاناتهما ومعرفة طاقاتهما النفسية والجسدية وتنميتها وتجديدها.

لذلك فإنها ترى أن التجارب المسرحية هي العجلة التي دفعت وتدفع بالمسرح العالمي إلى الأمام وليس مهما القراءة عنها بل تأتي أهميتها من فهمنا واستيعابنا لها وإمكان الاستفادة منها، وأن نمتلك حرية الاختيار، فمنذ ستانسلافسكي مع بداية القرن العشرين ومن قبله (فرانسوا دو لسارت) في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والاتجاهات المسرحية المختلفة تسيّر المسرح العالمي. فكل مؤسس لتيار جديد كان سابقا تلميذا قد يكون طور تقنيات أستاذه أو خرج عليها وكل هذه الأمور أغنت المسرح ومنحته الاستمرارية في التطور، حيث إن التوقف عند اتجاه معين هو موت له. لقد أصبح المسرح لغة عالمية ولست مع من يقولون إن ما يصلح للغرب لا يصلح لنا ودليل ذلك أن كل المخترعات الحديثة التي دخلت حياتنا جاءت من الغرب وأصبحت تشكل جزءا من احتياجاتنا اليومية الضرورية، ولو أخذنا المسرح بشكله الحالي عندنا لوجدناه فنا دخيلا علينا، فكيف نقبل بالشكل ونرفض المضمون، لنتعرف على التيارات والتجارب المسرحية لأنها تشكل جزءا من بناء المسرح العالمي وهي منابع لتطوير مسرحنا مما سيدفع به إلى تجدده وغناه».

وعن رؤيتها لمستلزمات الحركة المسرحية في البحرين لتفعيل تطورها ونموها قالت:

- البحرين من أولى الدول الخليجية التي ظهر فيها المسرح في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي واقترن وجوده بالمدارس والأندية الثقافية، ولعل ما أبقى الحركة المسرحية حية هو حب العاملين في هذا الفن له. وهناك احتياجات ضرورية لضمان ديمومته وتطوره منها إيجاد المناخ المناسب لتقديم العروض المسرحية ولا يأتي ذلك إلا من خلال الاحتراف وما ينتج عنه من تفرغ الفنان لعمله وإبداعه فيه، توفير الإمكانات المادية ومستلزمات المسرح مثل المكان المناسب للتدريبات والعروض حتى لا يجد الفنان عائقا يحد من عطائه المسرحي، إيجاد ورشة دائمة لتدريب الممثلين في البحرين وابتعاثهم في دورات تدريبية أو حضور مهرجانات عالمية للاطلاع، استقدام الفرق المسرحية من دول مختلفة للتعرف على أعمالها واتجاهاتها، وإقامة ورش مشتركة، التزام العاملين في المسرح البحريني بتطوير أدواتهم ليس فقط عن طريق الورش بل أيضا بالتعمق في الثقافة المسرحية، الانفتاح على المسارح الأخرى في البلدان العربية والأجنبية من خلال المشاركة في المهرجانات والعروض.

كلثوم أمين التي اتجهت إلى فرنسا لدراسة السينما، جمعت بين هذا التخصص ودراستها للمسرح، وعن ذلك تقول:

- قصدت فرنسا سنة ١٩٧٤ لدراسة السينما ولحسن حظي كانت السبعينيات هي فترة ازدهار الحركات المسرحية في أوروبا، وقد اكتشفت من خلالها المسرح الذي رغبت دائما في تعلم فنونه، لهذا اتجهت وبشكل متزامن مع دراستي للسينما إلى دراسة المسرح المعاصر من خلال التدرب على يد أستاذي (ايف لوريل) أستاذ التعبير بالجسد في جامعة باريس الثامنة والذي غرس حب المسرح في طلبته، فقد كان يهتم بتلاميذه ويتابع استيعابهم بشكل فردي، وكان يرى لدى شعوب آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية والسكان الأصليين في استراليا تقاليد فنية غنية ويدعونا نحن غير الأوروبيين إلى استلهام فنوننا التي استمد منها شخصيا تقنياته، لهذا كانت دراستي معه هي مرحلة المزج بين التقنيات الحديثة والتقاليد المسرحية الشرقية. ثم تابعت التدرب على اليوغا والتعبير بالجسد والتمثيل الإيمائي والصوت واستخدام الأقنعة المسرحية في (محترف الان اليل المسرحي) في باريس. وهذا ما استخدمه حاليا في الورشة إلى جانب المستجد من التقنيات في المدارس العالمية الأخرى. وكان لتخصصي في المونتاج السينمائي محاسن كثيرة استفدت منها، حيث وجهت ما تعلمته في هذا المجال من الدقة، والتنظيم، والالتزام إلى خدمة تدريباتي الورشية علاوة على أنها أصبحت تشكل نمطا حياتيا لي. وأعتبر فترة دراستي في باريس هي لحظة الولادة الحقيقية حيث تفتحت أمامي آفاق الثقافة والفنون العالمية خاصة في السينما والمسرح والرقص المعاصر وذلك من خلال حضور المهرجانات والمواسم المسرحية».

> "التجارب المسرحية هي العجلة التي دفعت المسرح العالمي إلى الأمام، وليس مهماً القراءة عنها بل المهم هو فهمنا واستيعابنا لها"

وقد بدأت تجربة الورش المسرحية بإعطاء المشارك فيها مفاتيح لفهم جسده للتعرف عليه أولا من الناحية البيولوجية ثم انتقلت إلى تدريبات التعبير بالجسد من تقنيات واتجاهات مسرحية متفرقة، بعدها واصلت التدريب على جوانب أخرى بحيث تختص كل ورشة لشهر أو أكثر بتقنية محددة وتتزامن مع ما يتدرب عليه طلاب المعاهد والورش المسرحية العالمية حاليا، ومثال ذلك ورشة الارتجال وورشة الميم والبانتوميم حسب تقنية ماريو ديامون وحاليا ورشة الخيال الإبداعي عند الممثل حسب تقنية ميخائيل تشيخوف. وقد منحتني اتصالاتي مع منظمي هذه الورش ومدرسي المعاهد المسرحية الفرصة لمواكبة تدريباتهم. ولأن الورشة مفتوحة أمام من يرغب في المشاركة أصبحت حاليا تضم إلى جانب البحرينيين مجموعة من الممثلين المتدربين السعوديين.

وقد زارت البحرين أخيرا فرقة المهرجين الجدد (الماتابست) وكانت كلثوم أمين عنصرا فعالا ومشاركا في الورشة التي نظمتها هذه الفرقة وتعتبرها كلثوم من الفرق المسرحية الفرنسية التي اتجهت لتطوير هذا الفن منذ أكثر من اثنتين وعشرين سنة، وقدمت العديد من العروض المسرحية في داخل فرنسا وخارجها. وقد تدرب من خلال ورشتها العديد من الممثلين المسرحيين المحترفين في أوروبا والمكسيك وكوبا، وقد كان حضورها إلى البحرين نتيجة التعاون بين المعهد الفرنسي (اليانس فرانسيز) وقطاع الثقافة والتراث الوطني بوزارة شؤون مجلس الوزراء والإعلام الذي استضافها ودعا الممثلين من المسارح البحرينية للمشاركة في الورشة المنسقة والمسؤولة عن تنظيمها وعن الترجمة الفورية - من الفرنسية إلى العربية وبالعكس - فيها، جرت خلالها التدريبات على يد المخرج والممثل (هوغ روش) حيث تدرب ممثلون من مسارح الصواري، الجزيرة و أوال على التعبير والسرد وقوة الأداء المسرحي وهي المقومات الأساسية لفن المهرج. ثم توليت بعد سفر (هوغ روش) مهمة إكمال الورشة من حيث تطبيق التدريبات السابقة وتزويد المشاركين بمعلومات عن تاريخ فن التهريج وأهم شخصياته وفرقه العالمية وماكياج المهرج وجرت مناقشة فكرة ابتكار شخصية المهرج - الممثل البحريني - أي أن تعرف بعد ذلك هذه الشخصية بتفردها مثل شخصية أوغست (توم بيلينغ) في ألمانيا، وشوكولا الكوبي الأصل وفوتي الإنجليزي وبولونين الروسي وغيرهم. ولأن فن التهريج المسرحي رسالة حب وسلام تم تعريف المشاركين في الورشة على عمل منظمة مهرجين بلا حدود والتي تشكلت على غرار منظمة أطباء بلا حدود، وإمكان المساهمة في نشاطاتها. وقد أبدى المشاركون في الورشة قدرات فائقة واستيعابا رائعا دفع بالمدرب (هوغ روش) إلى إعلان رغبته في العودة والعمل على تقديم استعراض يتم التدرب عليه من خلال الورشة يقدمه ممثلون بحرينيون، وقد تسلمت منه فور عودته إلى فرنسا خطة عمل مشتركة ستكون ضمن برنامجنا القادم.

وعن رؤيتها للعناصر النسائية المسرحية في البحرين تقول:

- على الرغم من مضي أكثر من نصف قرن على مشاركة المرأة في العروض المسرحية البحرينية وقد تكون زينب حسن رائدة في ذلك حيث مثلت دور عزة في مسرحية قيس ولبنى ودور هند في مجنون ليلى وهما من تقديم نادي البحرين سنة ١٩٤٥ فإن المسرح البحريني يعاني من نقص العناصر النسائية فيه وعدم استمرار المرأة في التمثيل لأسباب يمكن في كثير من الأحيان التغلب عليها. وحاليا على الرغم من تخرج العديد منهن من المعاهد المسرحية خاصة من الكويت، فإنهن يتوقفن لسبب أو آخر عن مواصلة نشاطهن

ARCHIVE
Archive.Sakhrit.com

المسرحي، كما اجتذب التلفزيون والتمثيل في مسلسلاته العديد منهن وأصبحت مشاركاتهن في العروض المسرحية آنية. أما الشابات الهاويات للتمثيل المسرحي وعلى الرغم من حبهن للمسرح فإنهن يفتقدن الكثير من الدراية ولا يعين أهمية الورشة في صقل قدراتهن وتدريبهن على التعبير، وإن حدث وشاركت واحدة أو اثنتان في تدريبات الورشة يأتي الأمر من باب الفضول مما يؤدي إلى الانقطاع بعد فترة، وأعتقد أن ذلك يرجع إما إلى اعتبار المشاركة نفسها (ممثلة قديرة) لا تحتاج إلى التدريبات، (على الرغم من أن الممثلات المحترفات في دول العالم يشاركن في الورش المسرحية طلبا للمزيد من التمكن في هذا الفن) وإما عن جهل باهمية تعلم هذه المهارات على الرغم من كونها من الأمور الحتمية واللازمة في مجال المسرح، وكلي أمل أن تتغير هذه الفكرة في المستقبل».

وقد شاركت كلثوم أمين في العديد من المهرجانات وكانت رئيسة للجنة تحكيم مهرجان الشباب السابع الذي ينظمه مسرح الصواري، وقد دربت من خلال الورشة الدائمة لتأهيل الممثل بعض المشاركين في عروض المهرجان، فما الذي تحقق بعد العروض المقدمة وما المطلوب مستقبلا لتطوير أداء المشاركين فيه؟ هكذا سألتها فقالت:

يتميز ممثلو مسرح الصواري بعمق الأداء وحب المسرح الذي يصل بهم إلى حد الشغف وقد تبنى المسرح الورشة في تدريباته منذ بداية التسعينيات حيث كان ينظمها ويدرب فيها الأستاذ والمخرج عبدالله السعداوي إلى جانب مساهمات المخرجين الأساتذة إبراهيم خلفان، إبراهيم بحر ويوسف الحمدان وغيرهم. لهذا جاءت أعمالهم متميزة ولافتة للنظر ليس فقط على مستوى الخليج بل عربيا أيضا من خلال مشاركاتهم في المهرجانات العربية. وتعاوني في مجال الورشة مع مسرح الصواري جاء من هذا المنطلق، فجدية المشاركين فيها والتزامهم بالتدريب على الرغم من ظروفهم اليومية يبين مدى رغبتهم في الاستمرار الذي يجعل منهم ممثلين متفردين ومتمكنين من أدواتهم. وقد ظهر تأثير تدريبات الورشة الدائمة لتأهيل الممثل على المشاركين في عروض المهرجان وبكل تواضع على الممثل الذي أصبح واعيا لأهمية حضور جسده على الخشبة وأما الحديث عن تأثير الورشة ومدى استفادتهم منها فأدعه للممثلين أنفسهم. ومن التوصيات التي خرجت بها لجنة التحكيم لتطوير أداء المشاركين في مثل هذا المهرجان هو حث الراغبين منهم في تقديم أي عرض مسرحي سواء كان إخراجا أو تمثيلا على ضرورة التدريب في الورشة ◆

شهريار المتسلط وشهر زاد الماكرة

مسرح عربي في لندن

«شهر زاد» تقاوم الديكتاتور الــذي يسـلب الحـريـة

«استديو الممثل» فرقة مسرحية عربية، تعمل في لندن وتواصل الحضور على الساحة منذ عشر سنوات، قدمت خلالها بعض الأعمال المهمة والمتميزة. وعرضت الفرقة إنتاجها على الجمهور العربي الذي يتجمع في العاصمة البريطانية، حيث توجد مؤسسات عربية ثقافية وفنية مختلفة، من بينها هذا الكيان المسرحي.

لندن - يسرى حسين

تلتقي في لندن عشرات الأسماء الثقافية التي تعمل في مجال الفنون والإعلام والآداب، وقد ظلت هناك دائما محاولات طموحة لبلورة المسرح العربي في بريطانيا من خلال اتساع رقعة الوجود المتنوع لجالية عربية تجاوزت نصف المليون شخص.

وقد حاولت أسماء عدة بلورة المسرح العربي عبر تقديم أعمال الفريد فرج، محمود دياب وأحمد ابراهيم الفقيه. ووصلت بعض الطموحات لعرض نصوص عربية بلغة إنجليزية سواء عن طريق الترجمة أو الكتابة بالإنجليزية مباشرة.

وشهدت خشبة المسرح البريطاني بعض العروض العربية مثلما فعل الممثل نبيل صوالحة عبر عمله الأخير، الذي قدم من خلاله شخصية الشاعر اللبناني جبران خليل جبران.

وقدمت فرقة مسرحية إنجليزية طليعية نصا مسرحيا للروائية اللبنانية حنان الشيخ بعد ترجمته إلى اللغة الإنجليزية.

وعلى الرغم من هذه المحاولات فإن فرقة «استوديو الممثل» هي التي ظلت على الساحة بسبب إصرارها أولا ولاختيارها أعمالا ذات وعي مباشر يناهض الديكتاتورية ويحذر من أخطارها.

وتستعرض مسرحيات فرقة «استوديو الممثل» أثر القمع في تشويه الشخصية الإنسانية وقدرة الديكتاتور على الظلم والعسف والاعتداء على حرية الآخرين. وقد اختارت الفرقة نصوصا عدة من الأدب العالمي وقامت بتحويلها إلى اللغة العربية مثل نص «تلك النار» عن مسرحية «لوركا» بيت برنارد ألبا. كما قدمت الفرقة لفرناردو آرابال نص «الموت والعذراء» وكان العرض موجها نحو إدانة التعذيب والتعرض لأمن المواطنين والاعتداء على سلامتهم وحريتهم.

وتقف خلف الفرقة الكاتبة والمخرجة «روناك شوقي» التي تختار النصوص الموحية من الأدب العالمي وتحولها إلى مسرحيات عربية، تلمس المعاناة والطموحات وواقع بعض البلاد في ظل معاناة معاداة الحرية والتسلط على حقوق الأفراد والاعتداء على الجيران، وإشعال الحرائق وترتيب حقول القتل والإبادة.

وتعتمد الفرقة على كادر تمثيلي رائع، يظهر في إطار النصوص ويقدمها بأداء درامي متفوق للغاية. واستطاعت العروض المتواصلة أن تؤكد تميز فرقة «ستوديو الممثل» ورحلة العطاء المستمرة منذ حقبة كاملة.

ومشاهدة عروض الفرقة تؤكد على إصرارها واهتمامها بالفن المسرحي الدرامي. وقد اختارت لندن مسرحا لعروضها الجريئة سواء القادمة من نص أجنبي، أو التي تعود إلى التراث لاختيار بعض الموضوعات التي توحي بالأفكار الجديدة حول الحرية وموضوع الاختيار، وأثر الديكتاتور في الواقع ودوافعه المستمرة نحو القتل والإبادة.

واختارت المخرجة روناك شوقي العودة إلى نص «شهرزاد» في ملحمة ألف ليلة لتقدم رؤية درامية جديدة عن شهوة «شهريار» للقتل وحبه لسفك الدماء، وقدرة «شهرزاد» على المقاومة وإنقاذ جنسها، بل وطنها في عملية المواجهة والخداع التي استمرت طيلة فترة الصراع من أجل الحياة وتجنب معضلة القتل.

وأسطورة «شهرزاد» استلهمها أكثر من كاتب، وموسيقي بسبب إغواء الحبكة الدرامية وثراء القصة التي تصلح دائما للتناول والإسقاط الفكري واستخدامها قناعا لأفكار مختلفة.

وقد عاد توفيق الحكيم إلى الأسطورة في مسرحية «شهرزاد» وكان همه الأول تصوير «شهريار» في ثوب المفكر، الباحث عن المعنى، والذي وجده في حكايات ليلية يستمع إليها من هذه المرأة الذكية والساحرة، التي جذبته بعيدا عن القتل بقوة زخم الحياة والحب!

وفي مسرحية «روناك شوقي» ترسم المعدة المسرح بطريقة احتفالية تعتمد على الأشكال الشعبية، وإظهار واقع المدينة الذي يعيش في نطاق الخوف بسبب تسلط «شهريار» وعائلته، وعمليات الفساد الدائرة، وقيام الديكتاتور بفرض نفسه وإرادته على المجتمع كله.

وتتمثل «شهرزاد» في قدرة المقاومة ومواجهة الديكتاتور، وعدم الخضوع له، والعمل على ترويضه بنزع الأسنان السامة، وتحويله إلى كائن مختلف، يستمع إلى الحكايات والقصص، التي قامت بالإغواء وطرح الحل الآخر في إنهاء سلطة هذا الحاكم الظالم، الذي عاش على سفك الدماء والتخلص من المعارضين والاعتداء على الحقوق، والانتقام من الحضور بطريقة دموية.

وتجسد «شهرزاد» شخصية المقاومة، خصوصا أنها تجد الدعم من المتضررين كافة من سياسة الديكتاتور الظالم الذي سيطر على بغداد وحكمها بالحديد والنار معا.

وتقدم المسرحية هذه المحاور في إطار من الفن الدرامي والتداخل الشديد بين الواقع والأسطورة، والاعتماد على سحر الحكايات وإغواء الرموز المطروحة على مساحة الحوار المسرحي.

واختارت المخرجة مسرح «كوكبت»، وهو من الخشبات المسرحية الحديثة التي تعتمد على الدائرة المحيطة بنقطة العرض التي تجري عليها الأحداث والمناظر المسرحية.

ويقترب الشكل المسرحي من الدائرة المفتوحة على المتفرجين الذين يشاركون في مناخ العرض والتوترات المحيطة به، ويجدون أنفسهم في لب الحبكة المسرحية والصراع الدائر بين ديكتاتور يسفك الدماء والشعب الذي يلتف حول «شهرزاد» لإنقاذه من المحنة.

وأدت المخرجة روناك شوقي دور شهرزاد، فقامت بإخراجه من الطريقة الرومانسية الخيالية، وحولت الشخصية إلى امرأة مثقفة تعاني محنة الحصار والموت معا، وأن عليها مهمة التصدي للديكتاتور وإنهاء ظلمه بالمواجهة المباشرة معه.

وقام بدور «شهريار» فنان بديع اسمه «عدنان علوان» حيث قام بعمل متميز، في رسم شخصية الديكتاتور وتسلطه وعنفه.

وشاركت في ملحمة «شهرزاد» على المسرح اللندني فاتن العمري، وهي سيدة محبة للفن والتمثيل وتحافظ على وجودها في أعمال هذه الفرقة الرائعة التي تقدم مسرحا محترفا في بريطانيا يحمل سمات المسرح العربي الذي شهد نهضة شاملة في القاهرة والكويت ودمشق والمغرب.

وتألق أحمد حسني، المذيع الإذاعي في دور بارز في مسرحية «شهرزاد» كذلك حقق جميل ضاهر حضوره الفني في هذا العمل الموحي والرمزي عن الحرية والعدالة عندما تغيب في ظل شبح الديكتاتور.

وتعتمد الفرقة على دعم من الجمهور العربي الذي يشجع هذا العمل على الاستمرار. وتتطلع الفرقة إلى اعتراف عربي بها في مهرجانات المسرح الجديد، حيث إن لندن تحتضن جهود هذه الفرقة الصامدة منذ سنوات بفضل حب المسرح، وعشق الدراما والإيمان بالكلمة القادرة على تحريك الفعل وتحويل الأفكار والحكايات إلى عروض مسرحية حية على خشبة المسرح ◆

www.westegg.com

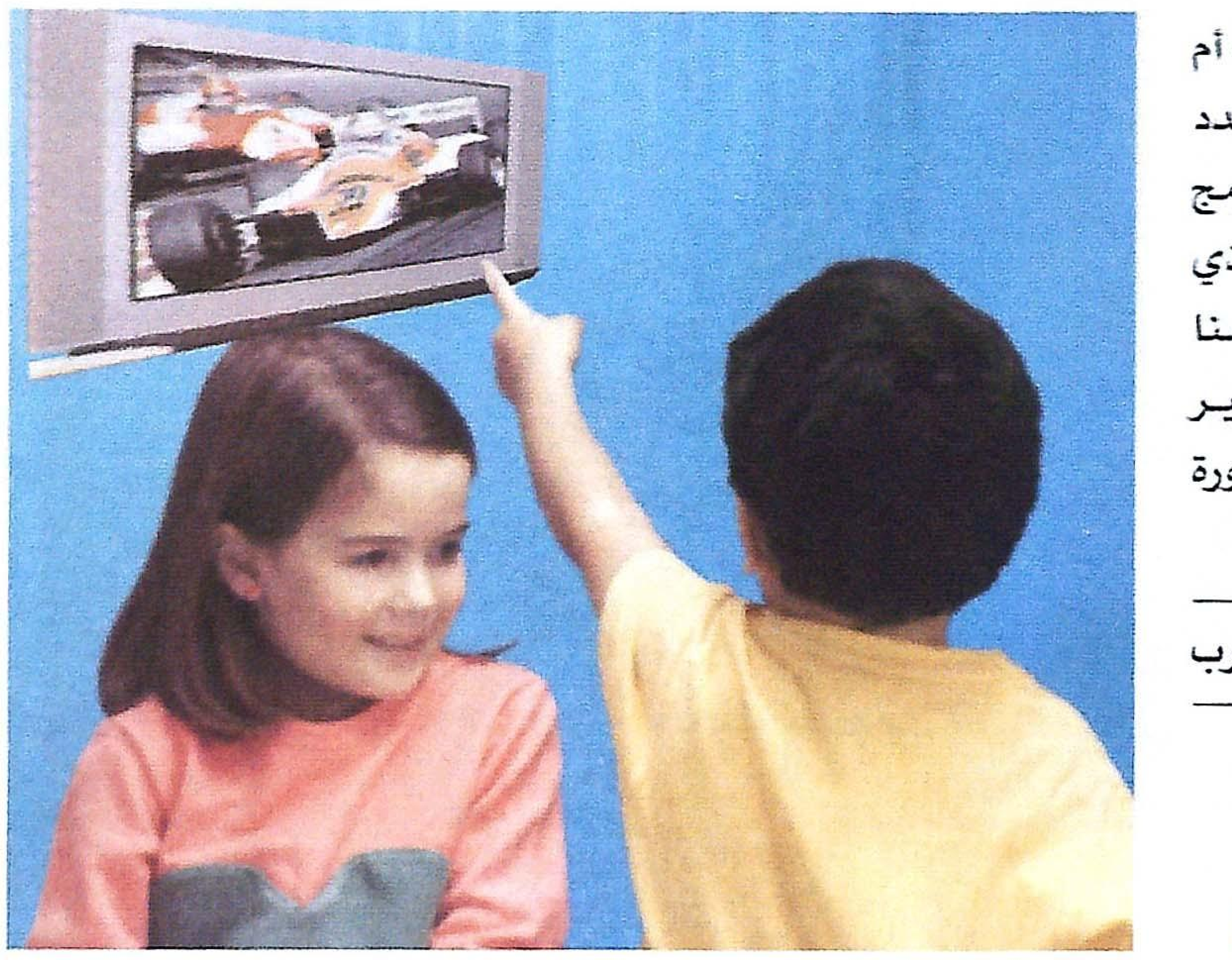
هذا الموقع يتحدث عن أهم الأعمال المسرحية الموسيقية في لندن من تأليف أندرو لويد ويبر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التلفزيون جهاز للتربية والتسلية ومتابعة الأحداث أم جهاز مدمر للقيم والعادات؟ سؤال قديم لكنه متجدد دائما، فالدراسات الميدانية عن تأثير التلفزيون بما يقدمه من برامج وأفلام ومسلسلات على الأطفال، تؤكد جميعا الدور الخطير الذي يلعبه التلفزيون على تشكيل وعي وسلوك الأطفال، ومن هنا ارتفعت الأصوات التي تنادي بحماية الأطفال من هذا التدمير المنظم لعقولهم، بينما يرى البعض الآخر الجزء الثاني من الصورة وهو حقهم في التسلية والتزود بالمعلومات.

الزبير مهداد - المغرب

الطفل بين الحق في الإعلام والحق في الحماية



أثبتت كثير من البحوث الميدانية التي أجريت في بلدان متعددة أن جهاز التلفزيون يدخل البيوت التي يوجد فيها الأطفال أسرع من دخوله إلى مكان آخر، وأن الأطفال أكثر الكائنات استهلاكا لبرامجه والتصاقا بشاشته. ومن الملاحظ أيضا أن الأطفال الذين لم يلتحقوا بالمدارس لصغر سنهم يطغى عليهم التلفزيون أكثر من الوسائل الأخرى. ويتصاعد هذا الإقبال على الجهاز والاهتمام ببرامجه كلما تقدم عمر الطفل.

فالأطفال ينفقون كثيرا من وقتهم في مشاهدة برامج التلفزيون، من دون التفرقة بين ما هو مخصص لهم وما هو مخصص للكبار، بل إنهم يستمتعون به كثيرا، ويستأنسون به، وينشأ لديهم استعداد سابق لتقبل ما يعرض فيه وثقة عمياء به، كما يتلقون من التلفزيون الكثير من الأفكار والمعاني التي تدعم بعضها البعض.

والبحث في الآثار التي يتركها التلفزيون على الطفل أو محيطه متضاربة ما بين متفائل ومتشائم، تعدد كثير من الدراسات مزايا هذا الجهاز وفوائده المختلفة، بينما دراسات أخرى تثير الشعور بالخوف والهلع من خلال وصفها ورصدها وإحصائها للآثار السلبية التي تتركها مشاهدة التلفزيون على الطفل.

يوفر جهاز التلفزيون للطفل من خلال برامجه فرصا للترفيه عن نفسه، كما يعتبر أداة ضرورية لتزويده بالمعلومات وضمان استمتاعه بحقه في الإعلام. يرى بعض الباحثين أن التلفزيون أضحى شبيها بالحيوان الأليف، فهو لا يجعل مشاهده مريضا ولا عنيفا ولا غبيا، بل إن الأطفال مشاهدون أذكياء، ومستهلكون يقظون متشددون. فضلا عن ذلك فهو يساهم في عملية تحديد تصورات الأطفال عن المهن والأدوار الاجتماعية والوطنية، وأداة مهمة يساعد الطفل على اكتساب مجموعة من التعلم في حقل اللغة والثقافة وغيرها.

بينما يتهم باحثون آخرون التلفزيون بنسف المجهود المدرسي وعرقلته، وتخريب الوئام العائلي، فإلى جانب التأثير السلبي في المردودية المدرسية لدى الأطفال، فإن للتلفزيون آثارا تلحق الحياة العائلية، وتمس درجة الاتصال العائلي، وتؤثر في دروس الفعل العاطفية، وفي العلاقات مع الأصدقاء والأقران، وردود الفعل التي تتعلق بضبط النفس والسلوك العدائي والحيرة والندم.

فحين يبدأ الأطفال في سنواتهم الأولى بمشاهدة التلفزيون، فإنهم يبدأون عادة بمشاهدة برامج الأطفال: الأغاني والرسوم المتحركة، وبعد اكتشاف برامج الكبار يحبونها ويفضلونها على البرامج المخصصة لهم، ومنها ينتقلون إلى تفضيل البرامج المطبوعة بالعنف والمغامرة . وقد أكد باحثون كثيرون أن أفلام العنف والمغامرة الرهيبة تخيف الأطفال وتفزعهم بل قد تؤدي إلى حدوث اضطرابات نفسية لدى الأطفال، وتظهر عليهم سمات الفزع والذعر.

والمشهد التلفزي يعتمد على الصورة التي تحمل مصداقيتها الخاصة، من دون اللجوء إلى مرجع حقيقة خارجية أيا كان ضروريا، والتمييز بين الواقع والمتخيل وبين الحقيقي والمزيف يتلاشى لأنه ليس مطلوبا لمتعة المشاهدة والطفل يحس بأن التلفزيون يوجه له خطابا شخصيا مباشرا ويقصده بالحديث الحميمي، وهنا، يكمن قوة المشهد التلفزي وسر خطورته. ورؤية الطفل لموقف بطولي عنيف في التلفزيون أو السينما قد يؤدي إلى إكساب الطفل السلوك العدواني لشهور عدة.

لاشك في أن قوانين التقليد النفسي لها دورها المهم في توجيه الطفل نحو السلوك المنحرف، فالطفل يميل نحو التمثيل ويبذل طاقة انفعالية عظيمة في بعض الأحيان من أجل تحقيق رغبته في تقليد نماذج معينة، وتقليدها يؤدي بالطفل إلى الوقوع في الأضرار، فبالتقليد والمحاكاة يكتسب الأطفال السلوك العنيف، لكن هناك حقيقة أخرى لا يجب التغافل عنها، وهي أن برامج التلفزيون والسينما تتضاعف قوة تأثيرها بفعل عوامل أخرى لا علاقة لها بها، وظروف اجتماعية محيطة بالعرض أو بالطفل.

١- الظروف المحيطة بالعرض: فمن المؤكد أن الطفل الذي يشاهد الصور السريعة والمتنوعة تتوالى أمامه على الشاشة يوميا، لابد أن يفقد تكيفه مع الإيقاع اليومي للحياة، وتصبح العائلة والعمل والدوام المدرسي أشياء رتيبة، وقد يذهب في خضم الفوضى الاجتماعية إلى البحث عن المغامرة.

٢- الظروف المحيطة بالطفل: فإذا كانت برامج معينة تؤثر سلبا في بعض الأطفال فإن البرامج نفسها لا تؤثر في عدد آخر من الأطفال، ولا تظهر عليهم بوادر الانحراف بتاتا، وهذا يعني أن الطفل لا يستجيب إلى الإثارة السيئة لبرنامج تلفزيوني إلا إذا كان فيه استعداد شخصي للانحراف، وإذا كانت البيئة المحيطة به تغرس فيه ذلك الاستعداد فالطفل العدواني يستفيد من البرامج العدوانية، والكثير من الأطفال يتعلمون كيف تقترف الجريمة من التلفزيون، ولكن القليل جدا منهم يمارس ما تعلمه، وهذه القلة تأتي من بين المرضى والمضطربين والواقعين تحت تأثير جماعات شريرة.

> ”بسبب من وضع الأسرة المتشظي يوفر التلفزيون للطفل فرصة للترفيه عن نفسه، كما يُعتبر أداة ضرورية لتزويده بالمعلومات وضمان استمتاعه بحقه في الإعلام“

إذ توضح إحدى الدراسات المهمة دور علاقات مجموعات رفاق السن في تحديد كيفية ردود الفعل من برامج العنف في التلفزيون، هذه الدراسات أفادت أن الطفل الذي لا يرتبط بعلاقات حسنة مع أقرانه من الأطفال ينساق في الغالب إلى عالم الخيال (الفانتازيا) حيث يلعب العنف فيه دورا يساعد على نسيان الإخفاقات في الحياة الواقعية.

ووسائل الإعلام تقود عملية تثقيفية ذات أبعاد اجتماعية وأيديولوجية، فهي تقوم بترسيخ عناصر الانتماء الاجتماعي حين تحدد ما هو مستحب وماهو منبوذ من أنماط السلوك والتصرفات، وتدخل قيما وتؤسس معايير جديدة، ولا تكتفي بترسيخ عناصر الانتماء الاجتماعي المختارة، بل تتعدى ذلك إلى تعريف الأفراد بفضاءات جغرافية واجتماعية وحضارية مغايرة للوسط الذي ينتمون إليه، وتندرج هذه العملية ضمن ما يسمى بالتفتح على الآخرين. وإذا كان هذا التفتح ضرورة حضارية في عصر تشابكت فيه العلاقات وتعقدت الارتباطات، وأصبح العالم بفضل التطور الإعلامي التكنولوجي رقعة صغيرة، وإذا كان هذا التفتح ضربا من ضروب التقارب، فإنه لا يخلو من خطر هيمنة بعض الثقافات على الأخرى، هذه الهيمنة التي قد تنتج عن عدم التكافؤ الاقتصادي والاجتماعي بين مجتمعاتنا والمجتمعات التي تغزونا بموادها.

لقد أدى انتشار التلفزيون إلى انتقال الظواهر الاجتماعية والعادات والتقاليد والقيم من بلد إلى آخر، مما ألحق أضرارا بمجتمعات مختلفة بسبب المتغيرات التي طرأت عليها والتي لا تلائم قيمها وأنساقها التقليدية. لا شك في أن للتلفزيون قدرة على تشكيل مواقف المشاهدين واتجاهاتهم. ويبلغ التلفزيون قمة تأثيره في الأطفال عندما تتوافر الشروط التالية:

١- لدى تكرار القيم من برنامج إلى آخر،

٢- عندما تقدم القيم بشكل روائي بحيث تستدعي تجاوبا انفعاليا،

٣- عندما ترتبط تلك القيم بحاجات الطفل الآنية واهتماماته المباشرة،

٤- عندما يكون المشاهد في موقف متقبل للبرامج وغير ناقد لها،

٥- عندما يكون الطفل مجردا من سلاح القيم يحدد بموجبها موقفه من القيم المطروحة عليه من خلال الشاشة، ويكتسب الطفل هذه القيم من أهله وذويه وأقرانه.

الطفل «أمانة» وباستثناء رجال التربية والتعليم فإن الجميع يعتقد بدرجات متفاوتة أن المدرسة هي المؤسسة الوحيدة المسؤولة عن تربية الطفل وتكوينه وإرشاده، بينما يرد المربون متسائلين عما يمكن للمدرسة أن تفعله في هذا الاتجاه بعدما يكون الطفل قد قضى آلاف الساعات معرضا لتأثير التلفزيون ومخاطر برامجه، إن التلفزيون قد وضع المدرسة وطاقمها في أزمة يمكن للسياسات الحكومية وبما تملك من نصوص قانونية وأدوات الضبط والإكراه، التحكم في وسائل الإعلام الوطنية الخاضعة لإشرافها، وجعلها تكون بمنزلة النبع التربوي الأصيل للمساهمة في بناء أجيال تتميز بالولاء الوطني والهوية الدينية ، لكن من يضمن الحماية من آثار البث الإعلامي الأجنبي الخارج عن نطاق سيطرة أجهزتنا الحكومية وتحكمها.

الحل لا يكمن في الرقابة أو المنع، والأسر لا تستطيع أن تشن حرب عصابات منظمة ضد أطفال التلفزيون، فلو قدر للمرء أن يعيش على ساحل البحر، فمن الأفضل أن يعلم أبناءه السباحة عوضا عن أن يبني جدارا على امتداد المحيط.

ينبغي أن تكون هناك مدرسة جيدة لتكوين مشاهدين أحرار، لأن المدرسة هي التي تجعل التلفزة تربوية، وتستثمر مشاهدها وبرامجها استثمارا تربويا وتعليميا نافعا.

على المدرسة أن تقوم بكل العمل الضروري من أجل تمكين الأطفال من الوسائل التي تساعدهم على الاختيار

وبالتالي تحديد استهلاكهم الخاص للتلفزة، تكوين أفضل لحسهم النقدي، وتنمية قدراتهم على الصمود أمام تأثيرات هذا الجهاز ومقاومتها.

مادام تأثير التلفزيون يختلف من طفل إلى آخر، فمن الأفضل تنمية القدرة على مقاومة التأثر لدى الأطفال ولدى المحيط، وهذا هو هدف العمل التربوي الواجب القيام به في المدرسة، وفق محورين:

١- تنمية القدرة النقدية للطفل إزاء الخطاب التلفزيوني، بتعليم الطفل كيفية استخراج الرسالة المضمنة فيه حتى يأخذ بعدا عن المشهد ولا يبقى مستلبا به، أن يعرف ماذا يراد بالعمل الإعلامي، وما نوع العمل المعروض عليه.

إن الرسالة الإعلامية توظف رموزا تحمل مختلف المعاني، تستعمل للشرح والتوضيح والخداع والإثارة والتعمية والتضليل وإثارة الغرائز وإحداق الصراع والحض على الفعل وغير ذلك، ومعرفة هذه الرموز تعين على فهم الرسالة وسبر أغوارها، والتحكم في آثارها.

يجب أن يتعلم الطفل كيف يقرأ ويسمع ويشاهد ما يدور حوله بعين نافذة وفكر ناقد، حتى يكتشف الطريقة الصحيحة للتعبير عن أفكاره ويحقق أحسن تواصل مع غيره.

٢- تنمية قيم الوسط الذي يحتوي الطفل. فالعمل التربوي يجب أن يتأسس على فلسفة واضحة المعالم يتبناها ويتقبلها المجتمع، ترتبط بالمجتمع بما يتفاعل في تكوينه من ثقافة وتراث وقيم دينية، تعبر عن الخصائص الحضارية الثابتة للمجتمع عبر مسيرته التاريخية، وتفاعله الإيجابي مع مطامحه ومتطلباته المستقبلية.

وبتنمية هذه القيم والحرص عليها في تنشئة الطفل وبتعليمه وبتنمية قدراته النقدية إزاء الخطاب التلفزي، نستطيع أن نطمئن إلى قدرة الطفل على الاستمتاع بالتلفزيون واستغلاله أحسن استغلال، مع حفاظه خلال نمائه على الأنماط الثقافية الوطنية وسلوكه تبعا لها. هذه الأنماط الثقافية التي يجب أن تدعو للتسامح والتعاون ونبذ الأنانية وسائر أنماط السلوك المخرب. ويجب أن يقوم دور الإعلام التلفزيوني على إبراز الطاقات الخلاقة والكامنة في الأفراد، وشحذ تلك الطاقات للعمل على القضاء على كل ما يعوق إسهام هذه الطاقات في عملية البناء، من قيم وسلوك وتقاليد قديمة، وإحلال الجديد السليم محلها في إطار بعث الأصيل ودفعه في اتجاه التقدم، ولا سبيل إلا بتأكيد وترسيخ أهداف التربية الوطنية التنموية، وبهذا التأكيد تتكامل خطط العمليتين التربية والإعلامية في تناغم وانسجام ويجب أن يساهم في الخطط التعليمية والإصلاحات الاجتماعية التي تسعى الأمة إلى تحقيقها، ونشر الأفكار التي تمهد للتغيير، تغيير العادات الاستهلاكية واستبدالها بعادات استثمارية.

ويتبلور هذا عبر إيجاد دور فعال لرجال التربية ضمن الخطط الإعلامية لتحقيق أهداف التربية من خلال جهاز التلفزيون. وبعبارة أوضح يجب أن يكون العاملون في البرامج التربوية في التلفزيون من معدين وكتّاب ومخرجين وغيرهم ممن لهم خبرة تربوية واسعة، وممن تخصصوا بعلم النفس والاجتماع، وتدربوا تدريبا خاصا على استعمال التلفزيون استخداما شاملا، فبإشراك هؤلاء يمكن إعداد برامج تراعي ميول وحاجات المستقبلين من الصغار والكبار وظروفهم وطرق تفكيرهم، ومدى استعدادهم لتلقي مضامين الرسائل الإعلامية وتفاعلهم معها.

إن الحرب التي نواجهها تزلزل العقول وتبلبل الأفكار، إنها حرب أعصاب وكلمات وصور تقوم على تشويه الحقائق والمبالغة في القول والحركة، مستخدمة فنون الإقناع وتعتمد على وسائل الاتصال وتقنيات المعلومات وأساليب الإبداع للتأثير في الشخصية، تستهدف إعادة تشكيل شخصياتنا وفكرنا وفق مخطط خاص.

إن الأطفال أصبحوا اليوم أكثر جرأة وتحررا، وأنماط التربية التقليدية لم تعد تجدي فتيلا، والتربية المدرسية يجب أن تساهم في التحكم في حركة التغيير الاجتماعي الحاصلة بسبب كثافة التأثير الإعلامي وقوته، ويجب أن توجه مسيرة التغيير. إن تاريخ التعليم في دول متقدمة كثيرة يؤكد أن المدارس في هذه البلدان ساهمت بقسط وافر في عملية التطوير الاجتماعي والتقدم التقني، وكانت وسائلها في ذلك أنظمة تعليمية مناسبة ومعلم مقتدر ومناهج مدرسية متفتحة ومرنة.

إن المستقبل لا يدعو للقلق مادام المشاهدون الصغار الذين يعاملون كراشدين سيعرفون كيف يتحكمون في استهلاكهم الثقافي. بهذه الطريقة يمكن للأطفال أن يختاروا ما يشاهدونه من برامج تلفزيونية دون أن يصدقوا صورها تصديقا أعمى أو يمنحوها آذانهم كلها.

والمبدأ الرئيس يكمن فيما يشبه القياس التالي: عندما نعرف حيل ساحر ما، فإننا قد نستمر في مشاهدته ومتابعة عرضه الفني إلى نهايته، لكن تأثيره فينا يكون ضعيفا.

ونجاح هذه العملية رهين بتعاون أفراد الأسرة الآخرين المتفاعلين مع الطفل المؤثرين فيه، فالطفل قاصر لا يملك لنفسه نفعا ولا ضررا، والقائمون عليه مسؤولون عن كثير من العوامل التي تحدد مصيره واتجاهاته ◆

http: // www.. parenthood Web. com/

موقع يتحدث عن المشاكل التي يسببها التلفزيون للأطفال، هناك أيضا حلول ومقترحات لحل هذه المشكلة وغيرها من المشاكل.

تحت ظلال الأهرامات، ولد مقدم برامج التلفزيون والمنتج الفرنسي ذو الشخصية المثيرة للاهتمام والقريبة من قلوب المشاهدين الفرنسيين «ناجي» مقدم البرامج ذو الأصل العربي ينتقل من قناة إلى أخرى محرزا نجاحا باهراً تلو الآخر.

أ.ر

ابن المصري والفرنسية

«ناجي» ... أهم وأشهر مقدم برامج في فرنسا!

بالرغم من أنه يحمل الجنسية الفرنسية فإنه مازال متأثرا بالبلد التي ولد فيها، فما زالت ألوان القاهرة وعبق رائحتها راسخين في ذاكرته. تعلم روح الدعابة من أمه الفرنسية الإيطالية التي كانت مدرسة للغة الفرنسية، ووالده المصري اليوناني الذي كان مدرسا في الجامعة. كما تعلم أيضا من أخيه الأكبر «كريم» الكثير. وكما يذكر ففي العائلة هناك دائما الذكي والمهرج. وفي عائلتي كان أخي هو الذكي، وبفضله تعرفت على عالم الموسيقى.

عندما بلغ الثالثة من عمره انتقلت عائلته إلى مدينة «كان» في جنوب فرنسا. بالرغم من أن والديه كانا مدرسين إلا أنه كان ولدا مشاغبا يثير المتاعب داخل قاعة الدرس، وكان يتعرض دائما إلى العقاب. ولكن ثقته وايمانه القوي بنفسه جعلاه يحرز نجاحا هائلا.

في السادسة عشرة من عمره كانت بدايته المهنية تقتصر على إذاعة الراديو FM. وأصبح أحد رواده. فبدأ يعشق الميكروفون ويترك شيئا فشيئا دراسته. ولأنه لم يكن يرغب في أن يغضب والديه فإنه حاول إكمالها. وفي صيف العام ١٩٨١ خلال دراسته في باريس أنشأ (راديو جالير Radio galere). وعرف أنه لا يستطيع أن يعمل شيئا آخر غير ذلك فعاد إلى «كان» من دون علم والدته التي علمت بأمره لاحقا. تغيرت بعد ذلك حياة المغامر، فبعد وفاة والده المريض قرر أن يمسك زمام الأمور بالقرب من عائلته. فعمل مقدما في إذاعة الـ DJ, FM ثم انتقل إلى إذاعة «راديو فرانس نيس كوت دازور».

لم تكن حياته المهنية سهلة فقد تعرض لعقبات منذ البداية حيث كان اسمه يشكل عقبة، فقد اقترحت أسماء عدة مثل كريستيان أو جون كلود فرفض العمل في هذه المحطة وفضل كرامته على مستقبله الذي كثيرا ما حلم به. وتنقل من محطة تلو الأخرى حتى أصبح يطمح لأن يدخل عالم التلفزيون. لم يواجه صعوبة كبيرة لأنه يمتلك لسانا لبقا وروحا جميلة ومسلية. فبدأ في قناة للموسيقى (TMC) ثم انتقل إلى قناة FR3 وعمل بها سنة كاملة. أعجب به الكثيرون لأنه يمتلك صوتا جميلا. القناة التلفزيونية M6 كانت في بداية صعودها وفتحت أبوابها لناجي في العام ١٩٨٧.

ناجي

وفي العام ١٩٨٩ انتقل ناجي إلى قناة TF1 لكن ولادته الحقيقية كانت على قناة (لا سانك La cinq) في العام ١٩٩١ في برنامجه (الفوز للأحسن Que le meilleur gagne). ولكن إغلاق القناة في العام ١٩٩٢ جعل ناجي ينتقل إلى (أنتين دو Antenne 2) مع البرنامج نفسه وهو عبارة عن مسابقة يكسب فيها الفائز جوائز وتذكرة سفر وإقامة. وكان البرنامج يعرض مرتين في اليوم، الأمر الذي أدى إلى شهرة ناجي وأصبح حديث الصحف. وحاز على الجائزة الذهبية كمقدم في العام ١٩٩٣.

لم يكتف ناجي بهذا الحد من النجاح لأنه يمتلك من الطموح والأحلام الكافية لأن يصبح منتجا بل وصاحب شركة إنتاج بعدها قدم برنامجه المشهور Taratata، الذي يهتم بالموسيقيين من مختلف أنحاء العالم، ويقول ناجي: «في البداية لم نكن منظمين حيث كنا أحيانا لا نملك مدعو لمقابلته، الكل يرفض، كان منقذنا هو Goldman ومن ثم بدأ الفنانون ينهالون علينا. كان البرنامج ناجحا، لأن الكل يعرف أن هناك نوعا من الحرارة والتوافق والتجانس مع الموسيقى. ولكن هذا البرنامج يهتم فقط بمحبي الموسيقى ولسوء الحظ عددهم قليل ليساعدوا على بقائه، فكانت النهاية في العام ١٩٩٧.

> «طلبت منه إحدى المحطات تغيير اسمه إلى «كريستيان» أو «جون كلود» فرفض العمل فيها، وفضل كرامته على مستقبله»

لم ييأس ناجي في وقت كانت شركته ناجحة، فافتتح برنامجا جديدا (لا تنس فرشاة أسنانك N oubliez pas votre brosse a dent)، وهو برنامج ناجح مليء بالدعابة والمرح يقدم أفكاراً جديدة غير مملة. وهذا البرنامج كان يعرض أسبوعيا.

لم تقتصر حياته المهنية فقط على الراديو والتلفزيون إنما أراد خوض السينما في فيلمه (بابا نويل Santa Clause) حيث كان يعير صوته في الدوبلاج بدل (تم ألن Tim Allen).

يترك ناجي في العام ١٩٩٧ قناة An-teenne 2 ليعود إلى قناة TF1. ويعمل على برنامج مشابه بشكل ما برنامجه الأخير (لا تنس فرشاة أسنانك). وفي العام ١٩٩٧ مثل في فيلم (امرأة عاشقة جدا Une femme tres amoureuse). لم يحقق نجاحا كبيرا ولكنه كما عودنا سيعاود المحاولة حتى ينجح.

سافر الى المكسيك ثم عاد إلى فرنسا بروح أكثر خفة وأفكار جديدة فقدم لنا برنامج (ليلة ساخنة La soiree d en-fer). ومن ثم ترك الشاشة الصغيرة وعاد إلى الإذاعة وقرر أنه غير مستعد للرجوع إلى التلفزيون إلا في حال رجوع برنامجه المفضل Taratata وقد رجع بالفعل إلى تقديم البرنامج في العام ١٩٩٩.

انتقل بعدها إلى قناة +Canal ليقدم برنامج Null part ailleurs في سبتمبر العام ١٩٩٩، وهو من أهم البرامج التلفزيونية. ويعتبر ناجي ذلك بأنه حلم كبير حُقق أخيرا. فيلتقي بكبار الشخصيات العالمية، إنها المتعة الحقيقية بالنسبة له. ◆

http://site. voila. fr/ainsi vana-gui

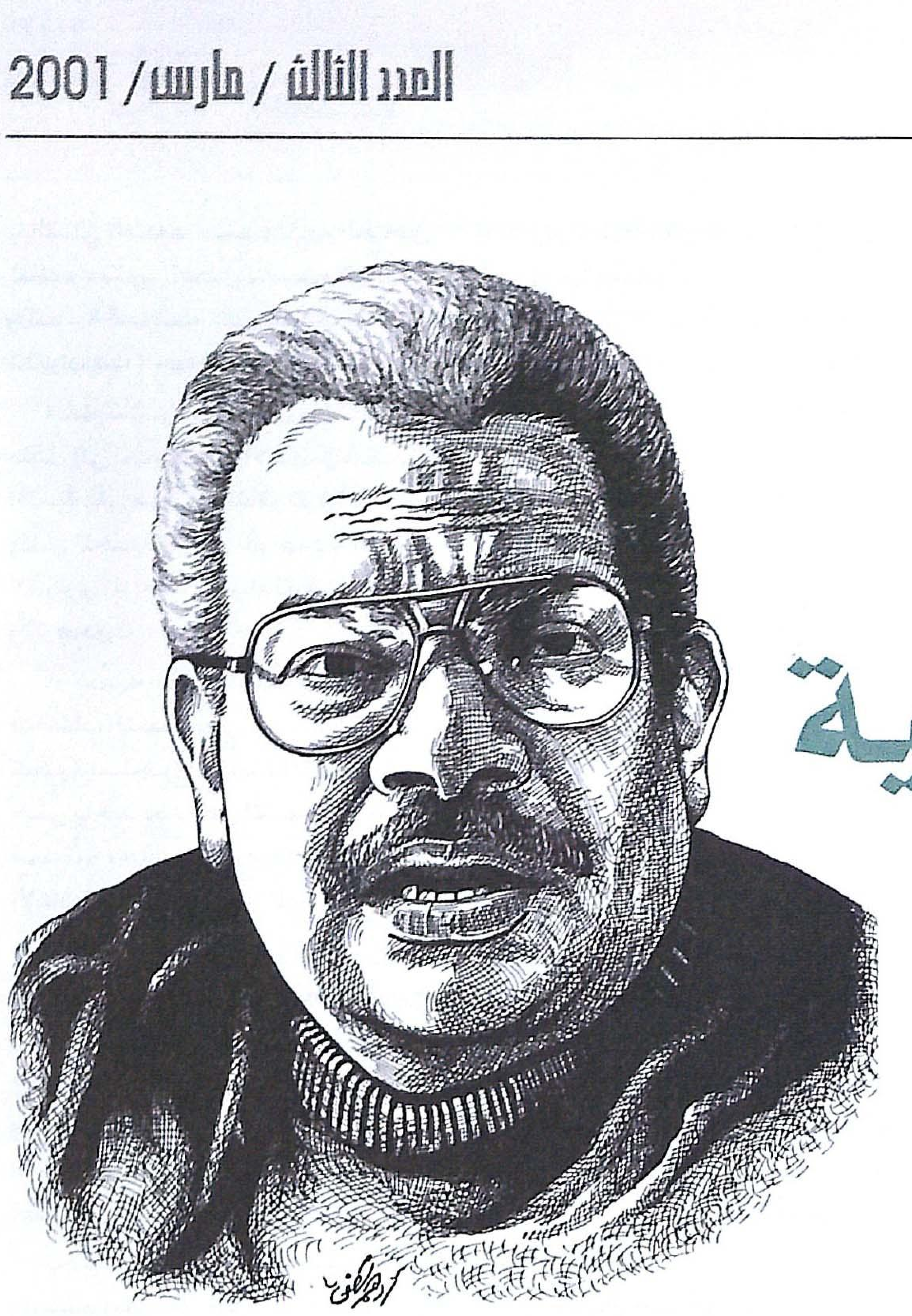
موقع باللغة الفرنسية يتحدث عن مقدم البرامج الشهير «ناجي».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«المصراوية» حلمه الذي لم يعد لديه وقت لتحقيقه

أسامة أنور عكاشة:

كفانا حواديت تافهة فالدراما ليست مادة للتسلية



أسامة أنور عكاشة واحد من أهم كُتاب الدراما التلفزيونية في الوطن العربي أجاد كتابة الأعمال الاجتماعية والتاريخية التي ترصد وتتأمل وتحلل الواقع، لذا لاقت أعماله نجاحاً كبيراً، كما أثارت جدلاً واسعاً في أوساط المثقفين والمشاهدين، بسبب جرأة أطروحاته و حدة مواقفه. أسامة يبدو متشائماً - أحياناً - وهو يرى المشهد السياسي والثقافي العربي قاتماً ومؤلماً، لكنه يراهن دوماً على قدرة البسطاء على التغيير، لذا أصبحت أعماله «الشهد والدموع» «المشربية» «الراية البيضاء» «عصفور النار» «ليالي الحلمية» «امرأة من زمن الحب» «أرابيسك» «زيزينيا» وغيرها، وثائق وشهادات حيه على الواقع المصري والعربي وليست مجرد مسلسلات للترفيه والتسلية.

ماهر زهدي - مصر

عندما اتصلت بالكاتب أسامة أنور عكاشة للحوار معه، وجدته في مدينة الإسكندرية، على الرغم من أننا في فصل الشتاء الذي يقضيه أسامة عادة في القاهرة، كان أكبر ظني، أنه مازال يكتب حلقات الجزء الثالث من «زيزينيا» الذي عُرض في شهر رمضان الماضي.

وأمام شاطئ «أبو هيف» في سيدي بشر، كان اللقاء، وكان هناك أكثر من محور في الفن والأدب والسياسة والحياة، وأسئلة عديدة، بداية من سبب وجوده في الإسكندرية في هذا التوقيت من العام، وانتهاء بما يدور على الساحة السياسية الآن.

قلت له عندما اتصلت بك من القاهرة قلت لي إنك في الإسكندرية للكتابة، فماذا تكتب غير «زيزينيا»؟

- قال: «عمل جديد تماما في الشكل والموضوع، بعنوان «أميرة في عابدين» وعلى الرغم من هذا الاسم فإنه ليس له علاقة بالتاريخ، بل هو مسلسل اجتماعي معاصر، تدور أحداثة خلال الحقبة الأخيرة من القرن العشرين، يتحدث عن قدرة الإنسان في إعادة صياغة حياتة من جديد إذا دمرت في جزء كبير منها، وكيف يستطيع أن يقوم من كبوته ويصلح ما أفسده منه الدهر. لأنني لا أكتب أعمالا تاريخية، إنما أذهب إلى فترة في التاريخ المعاصر، وعندما تقع الأحداث في القرن العشرين من أربعين أو خمسين سنة، فأنا أقدم فترة معاصرة ولم أذهب إلى التاريخ السحيق، أو حتى لقرون عدة مضت، فكل أعمالي معاصرة، والعمل المعاصر ليس شرطا أن يكون في التسعينيات، وحتى في إطار الرجوع إلى فترة معاصرة سابقة على الفترة المعاشة لم يحدث إلا في ثلاثة أعمال فقط من أربعين عملا، هي «الشهد والدموع»، «ليالي الحلمية»، و«زيزينيا».

في «أرابيسك» طرح أسامة العديد من الأسئلة حول هوية الإنسان المصري، وفي «زيزينيا» أعاد طرح الأسئلة من جديد لكنه حاول تقديم إجابات لها.

- يقول أسامة: «بالفعل لقد طرحت العديد من الأسئلة في «أرابيسك»، ولم أجب عنها، ولكن الإجابة جاءت في «زيزينيا» من خلال تجربة حية لفترة من تاريخ مصر المعاصر، وهي فترة وجود جاليات أجنبية كبيرة داخل مصر، وهي فترة صالحة جدا للاختبار، اختبار الاحتكاك الثقافي بين الأنا والآخر، وكيف كان الحال عندما تواجهت الثقافة القادمة عبر البحر الأبيض المتوسط بالثقافة الوطنية، وكيف أثر هذا في الشخصية المصرية، من أخذ من الآخر، ومن أخذ ولم يعط ومن أعطى ولم يأخذ، كل هذه الفروض أحاول من خلالها عمل تأصيل درامي للهوية المصرية».

أسامة أنور عكاشة كان متشائما جدا خلال السنوات العشر الماضية وبعد غزو العراق للكويت وبداية حرب الخليج قال كلمته المشهورة «القومية العربية دفنت في «حفر الباطن»، لكنه الآن في مرحلة مراجعة شاملة لتلك الحقبة وتلك المقولة...

- يقول أسامة: «لا أستطيع أن أقول إنها دفنت لأنها مسألة متعلقة بتاريخ مشترك وجغرافيا ومشاعر، ولكن يمكن القول إنها أصيبت إصابة مباشرة، كيف نتحدث عن القومية العربية والعرب يحاربون بعضهم بعضا أكثر مما يحاربون أعداءهم، وقتلوا من بعضهم أكثر مما قتل منهم أعداؤهم!

مسألة مثيرة للتفكير ويجب الوقوف أمامها ومحاولة تمحيصها جيدا.

الظروف السياسية وما صاحبها من تغيرات ثقافية واجتماعية هي السبب المباشر الذي جعله في حالة بحث دائمة عن الهوية من خلال أعماله الدرامية، وأسامة يؤكد ذلك بقوله: «هذه ليست قضية مثقفين فقط، كما أنها ليست قضية فكرية فيها ترف ذهني، ولكنها قضية متصلة بصميم الحياة الاجتماعية، ومتصلة بصميم النظر إلى المستقبل، وكما قلت في الحلقة الأخيرة من أرابيسك، «لكي نعرف ماذا نريد، لابد أن نعرف من نحن أولا...».

> العروبة ليست موضوع محفوظات أو مجرد هتافات، المفروض أنها قضية معاشة، والمشهد العربي الآن مأساوي ويجسد الخيبة التي نعيشها جميعا كعرب

وهذا هو الخيط الواصل بين عملين آخرين لي، وعادة يظل الكاتب مهموما بقضية ما أو فكرة ما حتى يشعر أنه قتلها بحثا أو وصلت معه إلى درجة التشبع.

على الرغم من ذلك تؤكد كتابات أسامة الصحفية الأخيرة أنه «كفر» بفكرة القومية العربية... وأسامة يُنكر ذلك بقوله: ليس كفرا بمعنى الكفر، إنما هو مجرد ضجر، فعندما تُصدم في أعز ما لديك ماذا تفعل؟ أبسط شيء أن تظهر غضبك تجاهه، فهل ما يحدث الآن على الأرض العربية، وما حدث من قبل لا يكفر أحدا بالقومية العربية، العروبة ليست موضوع محفوظات وليست مجرد هتافات، المفروض أنها قضية معايشة على أرض الواقع، والمشهد الآن مأساوي ويجسد الخيبة التي نعيشها جميعا كعرب من المحيط إلى الخليج.

«أسامة دائما يثير المشاكل» هذا رأي معظم رقباء التلفزيون تقريبا في أعماله التي مازالت - على الرغم من نجاحها المدوي - تتعرض لمشاكل جمة مع هذا الجهاز الذي يراه أسامة جهازا لا معنى له ونحن نعيش في القرن الحادي والعشرين، قرن الاتصالات والقرية الكونية والإنترنت، ومع ذلك فهو في حالة يمكن أن نسميها حالة «هدنة مؤقتة» مع الرقابة لكن أسامة ينكر ذلك، بقوله: « لم تكن هناك هدنة يوما مع الرقابة، وحكايتي مع الرقابة معروفة منذ سنين طويلة ولم تتغير في السنوات الأخيرة كما تقول، ربما أن العكس هو الصحيح حيث أصبح اسم أسامة أنور عكاشة يحميني بعض الشيء منهم، ومع ذلك إذا أتيح لك وشاهدت تقارير الرقابة عن الجزء الثاني من «زيزينيا» الذي عرض في شهر رمضان الماضي سترى بنفسك المحذوفات والملاحظات التي كتبوها على المسلسل، شيء لا يمكن تصوره، هؤلاء الناس «مفيش فايدة فيهم»!

إذا كنت تتصور أنهم هادنوني يوما لأي سبب فأنت مخطئ، فمثلي لا يهادن، ففي بعض الأحيان كنت ألجأ إلى وزير الإعلام شخصيا لإنقاذي منهم».

ومع ذلك فإن أسامة متفائل لأن السنوات القادمة ستشهد حالة مختلفة فما يفعلونه كما يقول «يسمى بـ «حلاوة روح»، فقد أتى الحل وليس بأيدينا، بل جاء على يد ثورة الاتصالات التي حدثت ومازالت مستمرة في تقدم وتطور، وهو ما سيجعلهم يرحلون رغما عنهم، فالرقابة أصبحت غير ذي موضوع، البث الفضائي اخترق كل الحدود، وكسر كل الحواجز، ولن يستطيع أحد أن يمنعه.

صحيح أن هذه الثورة بدأت منذ أكثر من عشر سنوات ولكنها كانت على نطاق الخاصة، الآن المسألة أصبحت شعبية وباتساع الأغلبية، وبالتالي هم لا يستطيعون الآن منع أي قناة فضائية من دخول أي بيت، فأصبح غير ذي أهمية أن يمنعوا عنك تفاصيل الأحداث في التليفزيون المحلي لأنك تستطيع أن تشاهد ذلك من خلال أي قناة فضائية من أي مكان في العالم. وهو الأمر نفسه الذي سيطبق على الدراما وعلى كل المواد الإعلامية، فقط هي مسألة وقت وسوف يرحلون، حتى بالنسبة للقنوات الأجنبية لم تعد هناك مشكلة، فقد اخترعت اليابان تليفزيونات، تضغط على «الريموت كنترول» تظهر ترجمة فورية لأي لغة في العالم، صدقني هي مسألة وقت».

ويضيف أسامة: «على الرغم من أن المطروح حتى الآن هو القنوات الفضائية فقط فإن هذا سوف يفتح الطريق بعد قليل، حتى لو ظل الأمر قاصرا على الفضائيات، فكما سبق أن قلت لك إن الستالايت أصبح شعبيا، وقريبا جدا سيكون كل شيء فضائيا، المسائل الآن تتصارع، فلم يعد هناك تطور كما كان في السابق، الآن أصبح السائد هو الطفرة بمعنى أنك من الممكن أن تستيقظ غدا فتجد أن كل شيء تغير ومختلف، ليس على مستوى الرقابة فقط، بل على مستوى كل شيء في العالم، والعالم الآن يجرنا معه، لن يتركونا نمشي كما نشاء، ولن يسمح عالم القرن الحادي والعشرين بمن يتباطأ».

منذ ظهور الدراما التليفزيونية وهي تدور في فلك ثلاثة أشكال فقط هي، التاريخية، والاجتماعية، والبوليسية إلى حد ما وكان سؤالي لأسامة عن الوقت المناسب لتقديم أشكال جديدة من الدراما التليفزيونية فقال: « لقد ذكرت ثلاثة مجالات أساسية تتعرض لها الدراما وهي التاريخي، والاجتماعي، والبوليسي، على الرغم من أن البوليسي ليس «أمله»، وفي كل الحالات فإن الدراما الاجتماعية كافية جدا، ويوم أن نستطيع أن نقدم أعمالا اجتماعية بمستوى جيد «يافرحتنا» بالإضافة إلى التاريخي فيكون زيادة الخير خيرين وحبا وكرامة.

لكن الأشكال الدرامية الأخرى مثل الفانتازيا والخيال العلمي والتجريب الدرامي ليس مكانها التلفزيون، فالفانتازيا والتجريب خطر جدا في الدراما التليفزيونية، مكانهما الطبيعي المسرح والسينما لأن بهما جمهورا اختياريا، بينما في التليفزيون أنت تعرض لملايين المشاهدين ولا يجوز أن تفرض عليهم نوعية تحتاج إلى جمهور خاص، ربما أنت رجل مثقف تفضل أن تشاهد في التلفزيون فيلما تجريبيا، وفي الوقت نفسه بقية أفراد الأسرة لا يريدون مشاهدته فهل ستفرضه عليهم؟!

لذلك فأنا أعتقد أن الجديد لا يكون في الموضوع، بل في الأشكال والمعالجات واستخدام التقنيات الحديثة التي تخترع كل يوم التي يمكن أن تساعدنا في تقديم أشكال متطورة. خاصة أن الديجتال أصبح يمثل وسيطا بين السينما والفيديو، وهذا سيساعد على تصور أشكال وتقنيات جديدة في الكتابة، ولكن أعود وأؤكد أنه من حيث الموضوع ستظل مواضيع الدراما المفضلة هي الاجتماعيات ولكن من المؤكد أن الدخول في عصر جديد لابد أن يفرض ويفرز قضايا اجتماعية جديدة، وبالتالي لابد أن نترك القضايا المستهلكة والحواديت التي لا طائل منها ونتخلى عن النظرة السطحية للدراما باعتبارها مادة تسلية، وأن نظهر دور الفن الحقيقي وهو التنوير، لأن الفن ينور ويغير، وعندما لا تقوم الدراما بهذا الدور يكون هناك خلل خطير وهذا ما يحدث للأسف الشديد الآن، فالكمية الغالبة من الغث الرديء، والأعمال الجادة الجيدة إذا أطلقنا عليها لفظ أقلية يكون أكبر مما هو موجود.

وعن رؤيته للدراما الخليجية على خريطة الدراما العربية يرى أسامة «أنها تأتي الآن في المرتبة الثالثة بعد الدراما المصرية والسورية، فهناك بعض المحاولات الفردية في السعودية لا بأس بها، غير أن الكويت تنفرد إلى حد كبير بمحاولة تقديم دراما تليفزيونية خليجية، وربما ستنجح خلال السنوات المقبلة في فرض نفسها على منطقة الخليج ، يساعدها في ذلك وجود كوادر فنية على مستوى عال جدا، ومجموعة كبيرة من الفنانين لا يقلون في المستوى عن كبار الفنانين، إضافة إلى خبرة طويلة في مجال المسرح الذي هو بمنزلة معمل التفريخ الأول لبقية المجالات.

سألت أسامة عن دور الصورة في الدراما التليفزيونية وهل يمكن أن تحل محل الحوار الذي مكانه الأساسي الإذاعة؟

– قال: «هذا كلام مراهقة، وسبق أن قيل عن السينما، حيث خرجت موضة تقول إن الصورة هي لغة السينما وليس الحوار، ولو أننا طبقنا هذا الكلام لأصبحت أعظم الأعمال أصمتها، ولم يكن هناك ضرورة لاختراع السينما الناطقة، وأصبحت أفلام شارلي شابلن ولوري وهاردي ومستر كراف هي النموذج الأمثل، وهذا غير صحيح!

فهناك فترات مراهقة تمر بين الحين والآخر، وكما سبق أن قيل هذا الكلام عن السينما، يقال الآن عن التليفزيون لتحجيم دوره بالنسبة للسينما، ولكنه كلام غير صحيح، وأضرب لك مثالا على ذلك، حيث إن هناك أفلاما عديدة حصلت على جوائز الأوسكار في مختلف فروعه الفنية، وهو فيلم «رجل لكل العصور» هذا الفيلم كان قائما على الحوار، وفي فترات كثيرة منه كان المشهد يستغرق «شريطا» بأكمله!

فهذا كله مجرد تقاليع تظهر كل فترة وتكون في شكل هجوم نوع فني لصالح آخر».

> الكويت تنفرد بمحاولة تقديم دراما تلفزيونية خليجية، وربما ستنجح بما لديها من إمكانات وكوادر فنية في فرض نفسها على منطقة الخليج

«لما الثعلب فات» مسلسل قيل إنه كوميدي وعرض في شهر رمضان قبل الماضي وبالطبع كان يكفي أن يكون مؤلفه أسامة أنور عكاشة وبطلاه محمود مرسي ويحيى الفخراني ليحقق نجاحا كبيرا غير أن المسلسل لم يكن بمستوى أعمال أسامة، لدرجة أن أسامة وربما للمرة الأولى يجد نفسه مضطرا للدفاع عن أحد أعماله.

– وأسامة نفسه يعترف بذلك قائلا «لن تأخذني العزة بالاسم وأقول إن المسلسل سابق زمنه، وإن الناس لم تستطع فهمه، لا ...، إذا لم يفهمه الناس ولم يتلقوه بشكل جيد فسيكون هذا خطأ في الموضوع، خطأ يتحمل مسؤوليته بالدرجة الأولى العبدلله. فقد أردت أن أجرب نوعا من الدراما جديدا عليَ أنا شخصيا ليست ملحمية أو اجتماعية كما تعودت الجماهير من أسامة، والفن مغامرة ولا يمكن أن أتراجع عن شيء دون استكماله خوفا من عدم إعجاب الناس به أو خوفا من الفشل، ومهمتي تنتهي بانتهاء الكتابة بعد ذلك يكون العمل ملكا للناس وللنقاد، فإذا أعجبهم أهلا وسهلا، وإذا لم يعجبهم فهم على حق بشكل أو بآخر.

فقد كنت أريد أن أقول إن النصب ليس في الفلوس فقط ومن الممكن أن يكون في أي شيء آخر، في العواطف والأحاسيس والمشاعر، وهذه قيمة بسيطة وإنسانية لكن البعض راح يبحث له عن إسقاطات سياسية، وكثيرون راحوا يبحثون فيما وراء الأحداث وعما إذا كان محملا بإسقاطات، ولكني أقول لهم المسألة كانت أبسط من ذلك بكثير».

ولأن أسامة ليس مجرد كاتب دراما عادي فإنه مهموم دائما بكل ما يمكن أن يؤثر في الفن مثل اتفاقية الجات فهو يرى أن هناك خطرا قائما، وربما أن الفرنسيين تنبهوا لذلك ورفضوا تطبيق الاتفاقية فيما يتصل بالفن والثقافة والكتاب، وليتنا نفعل مثلهم، ليس خوفا من عملية التبادل الثقافي، ولكن خوفا من عملية الإمكانات التي يمكن أن تسحق إمكاناتنا الهزيلة، لابد أن يحدث نوع من أنواع الحماية للمنتج الفني والثقافي المصري، فمن الخطورة مثلا أن أجد أن الفيلم الأمريكي هو الذي يعرض فقط والفيلم المصري ليس له مكان وقس على ذلك في كل النواحي الثقافية».

وربما كانت الإيجابية الوحيدة في الاتفاقية، هي ضمان حماية الفكر الذي يصدره لك يحمي أيضا فكرك، نحن مازلنا نصرخ ونطالب بحق الأداء العلني وحق الطبع الميكانيكي، ومؤلفو الدراما بالتحديد بالضبط مثل «الأيتام على موائد اللئام»، وبالتالي ربما كانت الجات مفيدة في ذلك.

ولكن ماذا سيفعل الفكر والفن العربي أمام الهجمات الأوروبية والأمريكية ومحاولات الغزو الثقافي؟

– هكذا سألته لكنه فاجأني بقوله: « أولا .. أنا ضد كلمة غزو.. يا رجل نحن نأمل في أن يتحقق هذا، نأمل أن يشدنا الآخرون إلى قرن جديد، في الوقت نفسه لابد أن تتأكد أن الآخر هذا لن يستطيع أن يمسخ ثقافتك، وهذا مؤكد بالتاريخ، فعلى مدى عصور طويلة ومختلفة كانت هناك محاولات عديدة لفرض ثقافته وفشلوا وبقيت الثقافة المصرية وهي ثقافة ذات انتماءات عربية واضحة، والعكس هو الذي كان يحدث دائما وكما قال جمال حمدان: «كلما كانت ثقافتك أصيلة لا تخف». فلابد أن نفتح الأبواب لهذه التيارات ونتحاور معها، وهذا ما أقوله في «زيزينيا»، غير أننا لابد أن نتخلى عن موقف الدفاع ونأخذ موقف الهجوم، أليس هناك الآن سماء مفتوحة وأقمار فضائية؟ فلماذا لا نذهب للآخر بأعمالنا، وأبسط مثال على ذلك المسلسلات المكسيكية، لماذا لا نفعل مثلهم ونحن أفضل منهم مليون مرة؟! نحن لدينا ما نستطيع أن نشارك به ويجب ألا نكتفي بالمشاهدة فقط.

ألم نؤكد من قبل أن اسم أسامة دائما مثير للمشاكل، حدث ذلك عندما بدأ في كتابة مشروع فيلم عن انتصار أكتوبر على العدو الصهيوني وأسماه «أبواب الفجر» لكن أبواب جهنم فتحت عليه .

– يقول أسامة: «في الحقيقة أنا المسؤول عن توقف هذا المشروع حينما أيقنت أنه مازال الوقت مبكرا لمعالجة أكتوبر معالجة درامية موضوعية وليس مجرد احتفالية، فما المطلوب؟ أن نقدم أعمالا نمجد ونصفق ونهتف من خلالها لأكتوبر، نحن فعلنا ذلك كثيرا وأنا لن أستطيع أن أفعل ذلك فلكي أقدم فيلما عن أكتوبر والتجربة الإنسانية داخل ريف مصر وشوارعها، لن أستطيع لأسباب كثيرة أنت تعرفها ولا داعي للخوض فيها، لذا نأيت بنفسي عن السقوط في ذلك لأنني لن أكتب فيلما عن أكتوبر كل يوم فعندما صرحت فقط بما أنوي تقديمه وإنني سوف أسجل البطولة الحقيقية في هذه الحرب للإنسان المصري الشجاع، الإنسان البسيط في كل شارع وحارة، قامت الدنيا ولم تقعد، وصرخ البعض قائلين إنني أريد أن أسلب السادات فضل أكتوبر، ووجدت أن هذه الحملة الشرسة سوف تخض إخواننا المنتجين – القوات المسلحة – وفعلا كان أول رد فعل أنهم قالوا: إننا سوف نقدم أفلاما أخرى عديدة عن أكتوبر، وتم الاتفاق مع أنيس منصور وغيره، فمن يحمي فيلمي بعد ذلك، فأنا لا أسعى للحصول على أجر فقط!

يرى البعض أن أسامة يستهلك نفسه في الكتابة للصحافة على حساب أعماله الإبداعية؟

– لكنه ينفي ذلك بقوله: «أنا ضيف على الصحافة وليس كاتبا صحفيا، والمسألة ببساطة أنني التزم أحيانا مع إحدى الصحف بكتابة عمود وبالتالي لابد أن يكون هناك التزام خاصة إذا كان الناس يراهنون في صحيفتهم على اسمك، غير أنني من ناحية أخرى أرى في ذلك ميزة لأنه يتيح لي أن أقول ما أريد أن أقوله في الأحداث الجارية، وما لا أستطيع أن أقوله في الدراما، ولكن إذا أصبح في يوم من الأيام على حساب عملي الأساسي فسوف أتوقف فورا .

أسامة نشر مؤخرا رواية، واعتبر البعض أن ذلك حنين للأدب المكتوب، الذي هجره أسامة منذ سنوات طويلة لكن أسامة نفسه يرى أنه في الأساس روائي وقصاص ويقول لماذا التصور أن هناك برازخ أو خنادق تفصل بين الأجناس الفنية، فليس غريبا أن ألجأ إلى الأدب المكتوب خاصة إذا كان لديك فكرة لا تصلح إلا في شكل رواية مكتوبة فالفكرة تأتي وتستدعي معها وعاءها، وربما هذا يفسر تساؤلات البعض العديدة حول عدم انتظامي في الكتابة للسينما.

حلم أسامة الأخير كان ملحمة المصراوية يقول عنها: «كانت حلما ولم يتح لي تحقيقه، وللأسف مازلت أحلم به حتى الآن، ولا أعتقد أن لدي فسحة من العمر لكي أكتبه لأنه عمل كبير جدا قد يستغرق عشرة أجزاء أو أكثر، ولكن ربما أفكر في كتابتها في شكل رواية لأن كتابتها كدراما مرهقة جدا، لأنني سوف أقدم من خلالها مكونات الإنسان المصري، معتقداته ومبادئه و ارتباطه بأرضه، كيف يختلف المصري عن غيره، وفي أي شيء فقد سبق أن قمت بعملية الرصد الاجتماعي من خلال أسرة في «الشهد والدموع»، ثم من خلال حي كامل في «ليالي الحلمية»، وكنت أريد أن أقدم ذلك من خلال مدينة إقليمية تجمع بين الحضر والريف لاستكمال عملية الرصد الاجتماعي ولكن الوقت لن يسعفني ◆

أسامة مع يحيى الفخراني وسيد عبدالكريم والمخرج جمال عبدالحميد في أثناء تصوير «زيزينيا»

http: //www.geocities. com/Televisioncity/

مجلة شهرية على الإنترنت باللغة الإنجليزية، تتناول قضايا عالم التلفزيون وبرامجه ومسلسلاته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا كان القرن العشرون يوصف بأنه قرن ثورة المعلومات، فإن الترجمة الفعلية لهذه الثورة تمثلت أوضح ما يكون من خلال السباق المحموم لأجهزة إلكترونية يصعب جدا اللحاق بها ومتابعتها وعلى رأس هذه الأجهزة تأتي أجهزة ألعاب الفيديو.

فقبل خمس سنوات حدث انقلاب جذري، وفتح جديد في عالم ألعاب الفيديو، بسبب دخول جهاز «البلاي ستيشن» إلى هذا المجال، عبر ألعابه المثيرة والمتميزة.

محمد حسن - الكويت

«العنف» اللغة التي يتعلمها الأطفال من دون وعيهم

«البلاي ستيشن»

ألعاب شعبية مليئة بالإثارة والألغاز

في سبتمبر عام ١٩٩٩ ظهر أول جهاز لألعاب الفيديو، التي أصبح يطلق عليها اسم أجهزة الجيل الجديد. وكان ذلك الجهاز «دريم كاست» من إنتاج شركة سيغا. وجاءت بعد ذلك خطوة سوني التي أصدرت جهاز بلاي ستيشن (٢) في مارس الماضي في اليابان والذي وصل إلى الأسواق الأميركية في نهاية شهر أكتوبر الماضي وفي أوروبا في أوائل نوفمبر. ومن بين أجهزة الجيل الجديد التي ينتظرها متابعو ألعاب الفيديو بشغف جهاز غيم كيوب من إنتاج شركة نينتندو، وجهاز مايكروسوفت الذي أطلقت عليه اسم الصندوق اكسس.

غير أن تلك الخطوة كانت قد سبقتها ثورة أخرى في العام ١٩٩٥، والتي تمثلت في ظهور جهاز بلاي ستيشن من إنتاج سوني، فقد كان ذلك أول جهاز يستخدم الألعاب المسجلة على اسطوانات مدمجة، بدلاً من الأشرطة، كما كان الجهاز الأسرع حينها. وقد باعت سوني بحلول نهاية العام الماضي ٥٥ مليون جهاز في جميع أنحاء العالم، و ٤٣٠ مليون لعبة خاصة به. وقد بلغت عائدات مبيعات الأجهزة والألعاب مبلغ ٦،٥ بليون دولار. واحتلت الإدارة الخاصة بجهاز بلاي ستيشن ضمن سوني المرتبة الثانية بعد إدارة الإلكترونيات وجاءت متقدمة على كل من إدارة الموسيقى والأفلام.

وهناك العديد من الألعاب التي صممت خصيصا لهذا الجهاز، والتي بات البعض منها يُعد من الألعاب الكلاسيكية في مجال ألعاب الفيديو، مثل لعبة دايو كرايسس، وسلسلة ألعاب ريسيدنت إيفل، ولعبة السائق، وميدالية الشرف، وغير ذلك من ألعاب عدة صدرت خلال السنوات الخمس الماضية من عمر الجهاز المذكور.

وفي خطوة عدت بأنها تعززَ الثقة في مستقبل جهاز بلاي ستيشن الذي بات مصيره مهددا بعد إطلاق بلاي ستيشن (٢)، طرحت سوني مؤخرا جهازا جديدا أطلقت عليه، بكل بساطة اسم بلاي ستيشن (١). والجهاز المذكور متطابق تماما مع بلاي ستيشن الأساسي، وان كان أصغر حجما عنه، حتى قيل إنه سيكون نسخة محمولة من ذلك الجهاز، وهو متوافق مع ألعاب الجهاز القديم.

وتستحق منا الثورة التي أحدثها بلاي ستيشن، ذلك الجهاز الذي دخل كل بيت أن نعرض لبعض الألعاب المهمة التي صممت له، ولاقت تقديرا، وإعجابا كبيرين من محبي ألعاب الفيديو.

داينو كرايسس: هجوم الديناصورات

حظيت هذه اللعبة بقدر كبير من الشعبية حيث استثمر مصممو هذه اللعبة شغف الصغار، والكبار بعالم الديناصورات بعد النجاح الكبير الذي حققه فيلم «الحديقة الجوراسية»، الذي أعاد تلك الحيوانات المنقرضة إلى الحياة مرة أخرى. ويقوم اللاعب في داينو كرايسس بدور ريجينا، العضو في فريق قوات للمهمات الخاصة نقل إلى جزيرة نائية وغامضة للبحث عن مجموعة من العلماء، لإخراجهم من تلك الجزيرة. ومابدأ كمهمة إنقاذ عادية يتحول إلى جهود يائسة مضطربة للبقاء على قيد الحياة، حيث يواجه فريق الإنقاذ مجموعة من الديناصورات آكلة اللحوم.

ويبدأ الفريق في العمل معا لإنجاز مهمته، وقد تبدو الحبكة هنا بسيطة للغاية، إلا أن اللعبة تزخر بالعديد من المفاجآت والتحولات، كما تحتوي أيضا على العديد من الألغاز التي تُشكل جزءا منطقيا من مسيرة الأحداث فيها. وقد ترك مصمم اللعبة الكثير من المفاتيح التي تساعد اللاعب في فك غموض تلك الألغاز، وأن عليه التركيز حتى لاتفوته تلك المفاتيح.

وتتميز هذه اللعبة أيضا بالحركة الدائمة التي لا تهدأ، وبالإثارة. ففي الوقت الذي يشعر فيه اللاعب بأنه قد تمكن من الهرب، وتفادي الخطر يظهر أمامه فجأة خطر جديد يأتيه من خلفه أو عبر أحد الأبواب المغلقة مما يجعل اللاعب في حال ترقب دائم.

وتعد الديناصورات هنا بطلة اللعبة الفعلية، فهي تتحرك بطريقة طبيعية ولها أسلوبها المرعب في الهجوم. كما يصعب القضاء عليها من أول إصابة مما يزيد الإحساس بالرعب. ولعبة داينو كرايسس من الألعاب التي فتحت طريقا جديدا أمام الألعاب التي تعتمد أسلوب الرعب.

تومب ريدر: لارا وانديانا جونز

ومن الألعاب التي حظيت بشعبية كبيرة، سلسلة ألعاب تومب ريدر التي صدر منها حتى الآن أربعة أجزاء. وتقوم ببطولة هذه اللعبة لارا كروفت المغامرة التي تشبه شخصيتها إلى حد كبير شخصية انديانا جونز، عالم الآثار المغامر. وهي الشخصية التي جسدها على شاشة السينما الممثل الأميركي هاريسن فورد. وسنعرض هنا الجزء الرابع من هذه السلسلة التي أطلق عليها اسم «تومب ريدر: الكشف الأخير».

هناك العديد من الأمور المشتركة فيما بين هذا الجزء، والأجزاء الثلاثة الأولى التي تقوم على أساس النشاطات التي تتم في مجال الاستكشافات الأثرية. وتدور أحداث هذا الجزء في مصر في بعض المدافن والمعابد القديمة في الجيزة، والإسكندرية. وسوف يكتشف اللاعب هنا أن اللونين الأخضر، والرمادي السائدين في الجزء الأول قد استبدلا باللونين البني والأصفر وبالزخارف، والرسوم، والكتابات الهيروغليفية وتدور أحداث اللعبة حول الميثولوجيا القديمة وعمليات ترتيب الكواكب والنجوم في نهاية الألفية الثانية، وتأثير ذلك في الكون وفي لارا نفسها. وتركز هذه اللعبة بصفة أساسية على حل الالغاز، وليس على المغامرات كما حدث في الأجزاء الأولى. ولا يعني هذا الأمر أن لارا لن تواجه بعضا من أعتى الأعداء، ومن بينهم بعض التماثيل التي تعود إلى الحياة والتعرض لهجوم الهياكل العظمية، والمومياوات، والأشباح.

وتستخدم لارا كروفت في تلك المواجهات مجموعة من الأسلحة الفتاكة مثل قاذفات القنابل اليدوية، ومسدس، وقوس خاص لرمي السهام، وذلك بالإضافة إلى كميات من الذخائر مثل رصاص البنادق، والرصاص الذي يصيب بالشلل، وأجهزة لإطلاق الدخان.

ويمكن للاعب في هذه اللعبة، المزاوجة فيما بين تلك الأسلحة، والمعدات المختلفة مثل استخدام منظار الليزر مع المسدس وتحويله إلى أداة للقنص ذات كفاءة.

ولقد حولت هذه السلسلة، لارا كروفت إلى نجمة تنافس نجوم السينما شهرة. وقد أدت هذه الشهرة إلى استخدامها في بعض الإعلانات التي تروج للأدوات الرياضية.

السائق (٢): الشارع مضمار سباق

لألعاب سباقات السيارات محبوها الكثيرون من بين اللاعبين. واللعبة التي نعرضها هنا هي الجزء الثاني من لعبة السائق، وهي لعبة لاقت رواجا كبيرا عند صدور الجزء الأول منها في العام الماضي. فقد شكل ذلك الجزء فتحا في هذا المجال حيث نقل أجواء سباقات السيارات إلى شوارع المدن، وبأسلوب يتسم بالواقعية، مما

حمى ألعاب الفيديو تلاحق الكبار أيضاً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جعله يعتبر إحدى ألعاب جهاز بلاي ستيشن الكلاسيكية.

ولقد أدخلت تحسينات عدة على الجزء الثاني، إذ إن شوارع المدن غير مخططة وممهدة كما في السابق، بل إننا نجد فيها بعض الانحناءات كما في الطرق الجبلية، وبعض الطرق السريعة التي قد تكون مفتوحة، أو بها بعض العوائق. ويمكن للاعب في هذا الجزء الترجل من السيارة، والتجوال في المنطقة المحيطة، بل ودخول المباني المجاورة، وذلك عند محاولته الهروب والتخلص من مطارديه. ويستطيع أيضا، في مثل تلك الحالات، وضع الأفخاخ، وفتح الأبواب المغلقة، واختطاف أحد الباصات، أو سيارات الإطفاء.

ويعود تانر، بطل الجزء الأول من هذه اللعبة إلى مواصلة مغامراته هنا، ويصحبه في هذه المرة رفيقه توبايسس جونز وتقوم مهامه في هذه المرة على إلقاء القبض على بعض المجرمين الدوليين، مثل البرازيلي الفارو فاسكيز، والأميركي سولومون كين. وينطلق تانر لتنفيذ أربعين مُهمة مختلفة تأخذه إلى أربع مدن كبرى جرى نقل أجوائها بطريقة أخرى إلى الواقعية. وهي شيكاغو، ولاس فيغاس وهافانا،، وريو دي جانيرو. وتعج شوارع تلك المدن بعدد كبير من المشاة الذين يدخلون إلى المباني ويخرجون منها، ويتوقفون لتبادل الحديث. وغير ذلك من نقاشات عادية مما يضفي على اللعبة بعدا واقعيا.

ويزخر الجزء الثاني من لعبة السائق بأنواع مختلفة من السباقات، والمطاردات المثيرة الأمر الذي قد يجعلها تحظى بقبول يماثل ذلك الذي حظي به الجزء الأول أو أكثر.

الفتيات والإغراء، المادة المفضلة لألعاب الفيديو

أثر الخوف الأسلوب السينمائي

يسيطر اللاعب في لعبة أثر الخوف على ثلاثة من الجنود المرتزقة الذين استؤجروا للبحث عن ابنة رجل أعمال صيني ذي نفوذ كبير ولكن في أثناء سير الأحداث سيجد اللاعب نفسه متورطا في أمور أكبر، وأكثر خطورة تتعلق بمصير العالم بأسره.

وتدور أحداث اللعبة في أجواء مستقبلية، وتبدأ بلقطة سينمائية تمهد للأحداث التي تتلوها حيث نرى شابة صينية تسير بالقرب من مسيرة جنائزية يدور فيها الحديث في همهمات غامضة وغريبة وفجأة يظهر قاتل يقوم بقطع عُنق تلك الشابة.

وتعود أحداث اللعبة بعدها أربعاً وعشرين ساعة إلى الوراء حيث يجد اللاعب نفسه في مدينة هونغ كونغ المستقبلية المظلمة. ويأتي إلى هذه المدينة اثنان من المرتزقة للبحث عن الشابة الصينية، والحصول على الجائزة البالغ قدرها ٩٠ مليون دولار المرصودة لإنقاذها. والحصول على مثل هذا المبلغ ليس بالأمر السهل، وبالتالي يتم الدخول في هذه المغامرة الخطيرة عن طريق السيطرة على المرتزقين الاثنين، وشريكهما الثالث الذي ينضم إليهما في وقت لاحق. وعلى اللاعب تفادي أنواع من المخاطر التي تواجهه مثل الخيانات وفرق الاغتيالات، وبعض الشخصيات الشريرة الآتية من عوالم أخرى.

وتتعرض الشخصيات الرئيسة في اللعبة لكافة أنواع الاعتداءات مثل بتر الأطراف وإطلاق الرصاص عليها فجأة. واللاعب كما أشرنا يقوم بدور جميع الشخصيات، وبالتالي تجده في حالة هرب دائم من المخاطر المحيطة به. وهنا يظهر جانب الإثارة في هذه اللعبة. ويستطيع اللاعب ترك شخصية من الشخصيات في موقع ما، والانتقال إلى السيطرة على شخصية أخرى، كان قد تركها في أساليب اللعب.

غير أن هناك بعض الهنات التي لا تضر اللعبة كثيرا من بينها الوقت الطويل الذي يستغرقه وقت إعادة اللعبة. وبما أن بعض المراحل صعبة للغاية حيث يتعرض فيها اللاعب للقتل ويتوجب عليه عندها إعادة المرحلة. فإن عليه الانتظار لفترة طويلة حتى يتمكن من الاستمرار في اللعب. بيد أن هذه الهنات لاتقلل أبدا من جودة مستوى هذه اللعبة، ولا من الإثارة التي يجدها اللاعب.

وتمثل هذه الألعاب التي استعرضناها جزءاً يسيراً من مكتبة ضخمة من الألعاب المهمة لجهاز بلاي ستيشن الذي بدأ حياته قبل خمس سنوات، وأدخل ثورة في مجال ألعاب الفيديو ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ڤيديو على الرف

إعداد: غادة القناعي - الكويت

Autumn in new york

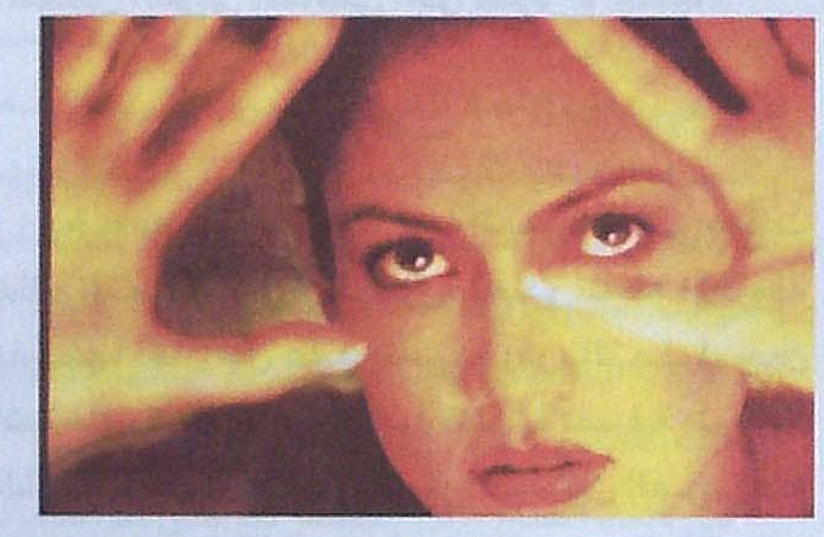
ريشارد جير وقع في هوى امرأة شابة «رايدر» تحتفل بعيد ميلادها الثاني والعشرين في مطعمه، زير النساء ويل كينز «جير» العنيد يحط أنظاره على هذه الفتاة التي تصغره بسبعة وعشرين عاما. يقف ضد التفكير المنطقي وتأنيب أصدقائه وحقيقة كونها ابنة صديقته السابقة، يدعو ويل شارلوت لحفل عشاء وتحصل شرارة بينهما. في اليوم التالي يكرر خطبة «لنبق أصدقاء» ولكن شارلوت تواجه تحديا عاطفيا وموقفا سوف يغير حياتها و كذلك حياته للأبد.

لماذا يختار النجوم مثل هذا السيناريو؟ سيظل سؤالا لا جواب له ولكن حتى لا نبخس حقهم فإننا نجيب ربما حتى يجعلوا من هذه العلاقة العاطفية قصة قابلة للتصديق. «جير» مازال يتمتع بجاذبية ساحرة كالتي عهدناها في أفلامه السابقة ، «pretty woman» و«runaway bride» «رايدر» ما زالت تتميز بأدائها المتقن وملامحها الطفولية. منظر أوراق الخريف المتناثرة تضيف للفيلم أجواء ساحرة. المخرجة «جوان شين» تصارع بشكل لافت لتصنع فيلما مميزا من سيناريو متواضع وحوارات مفتعلة وجمل غريبة باستطاعة «شين» استغلال جمال الطبيعة في المشاهد الخارجية لتثبت أنها قادرة على إخراج فيلم جيد.

Wonder boys

اليأس القاتل، الصراع الأكاديمي، الميل للانتحار، كل هذه الأحاسيس حولت إلى موضوع ممتع ومقنع في رواية مايكل شابون «wonder boys» والتي كل من كاتب السيناريو ستيفن كلوفز والمخرج كيرتس هانسون قد حولاه إلى فيلم يتسم بالدهاء والاهتمام بكامل التفاصيل الدقيقة. تميز بالأداء الرائع والاستهزاء اللاذع، هذه قصة كوميدية سوداء تتحدث عن طالب جامعي وأستاذ جامعي في منتصف العمر يقومان بمواجهة عثرات الحياة معا.

الأستاذ جريدي تريب «مايكل دوجلاس» خائف من أنه «أعجوبة الخبطة الأولى». روايته الأولى لاقت نجاحا منقطع النظير، ولكن روايته الثانية - والتي حتى بعد مرور سبع سنوات عليها لم تر النور. خلال فترة العمل على الرواية، قام جريدي بالزواج، حصل على وظيفة أستاذ تعليم الكتابة في جامعة صغيرة، خاض علاقة عاطفية مع الزميلة سارا جاسكيل «فرانسيس مكدورمند».



ولتزيدوا الأمور تعقيدا، فإن زوجها وولتر «ريتشارد توماس»، رئيس قسم اللغة الإنجليزية في الجامعة يقوم بتعاطي المخدرات. لتنهمر مشاكل جريدي خلال عطلة نهاية الأسبوع. فتهجره زوجته، يلح عليه وكيل أعماله بشأن الكتاب الملعون، سارة تعلن نبأ حملها الجديد، تلميذه الموهوب السوداوي جيمس ليير «توبي مجواير» يقتحم أحد تجمعات الطلبة حاملا معه سلاحا ويقتل كلب الأستاذ بالخطأ، ويشرع جيمس وجريدي في القيام برحلة على الطريق حيث يلاحقهما فيها سوء الحظ المشترك. لقد كان أداء رائعا لكليهما.

The cell

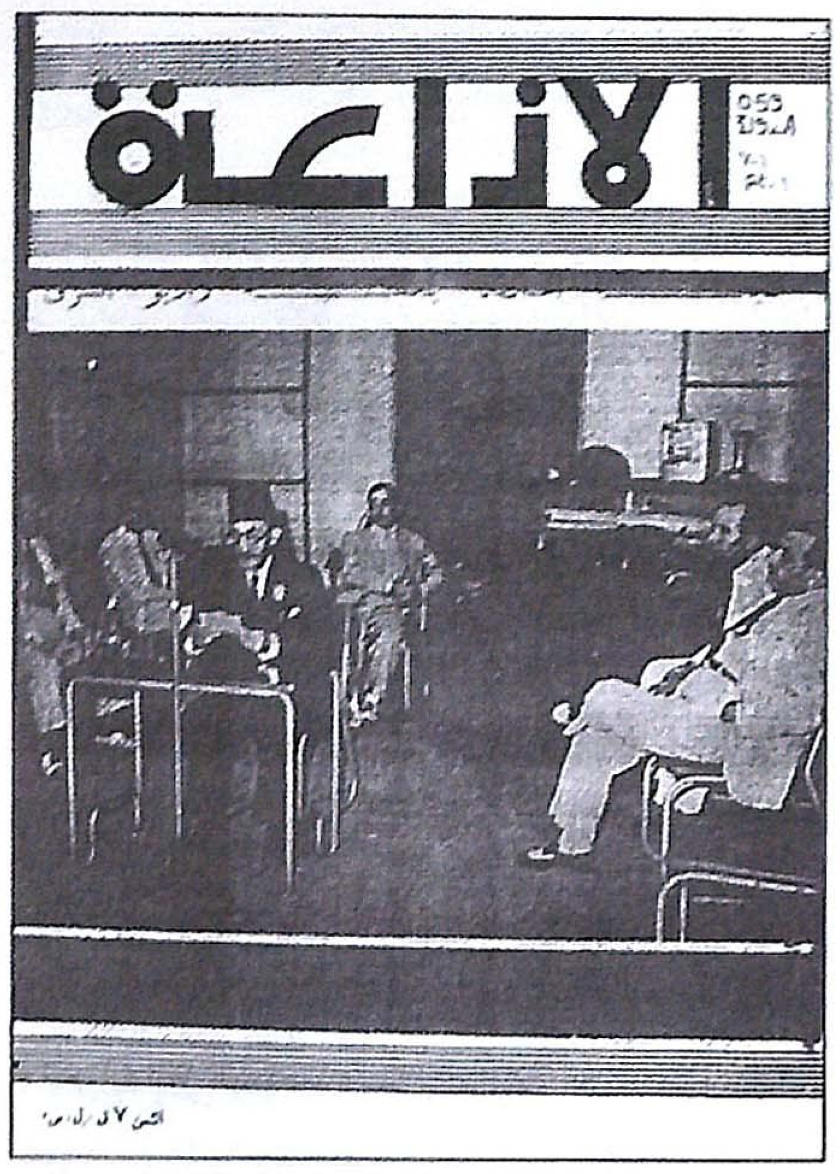
لا يمكن التفريق بين الشكل والمحتوى، الوسيلة هي الغاية، الحكاية هي القصة وهكذا. ولكن التفاوت الواضح بين قصة محاولة إنقاذ امرأة من قاتل جماعي متوحش، والأسلوب البصري المبتكر الذي تروى به القصة يتطلب التعقيب. عالمة نفس الأطفال كاثرين ديان «جنيفر لوبيز» هي جزء من برنامج تجريبي لمعالجة المرضى المختلين عقليا الذين ينغلقون في عالمهم الخاص بحيث لم تنجح معهم طرق العلاج التقليدية. وبمساعدة العديد من العقاقير والمعدات الحديثة، تستطيع المعالجة الدخول إلى ذهن المريض فعليا. وتحدث عملية الانتقال العقلي بينما يكون المرضى معلقين في أسلاك في مختبر طبي عالي التقنية، مرتدين ملابس مطاطية مغطين وجوههم. وهذا هو أسلوب الفيلم باختصار. ألقى مكتب التحقيقات الفيدرالي القبض على القاتل المختل كارل ستارجر «فينسنت دونوفريو» والذي يقوم باختطاف النساء وإغراقهن في خزان ماء ومن ثم يقوم بالتمثيل بجثثهن. ولكن ولسوء الحظ، يصاب بسكتة دماغية ويرقد في غيبوبة، غير قادر على إخبار أي شخص بمكان آخر فتاة مخطوفة. وإن لم تستطع كاثرين الدخول إلى عالم ذهنه الملتوي واستخراج هذه المعلومات ستموت الفتاة المفقودة. لذا تقتحم كاثرين ذهن ستارجر المليء بالرعب والذي يبدو كأنه من تصميم الفنان سلفادور دالي. المؤسف أنه حالما ترجع إلى القصة، من المستحيل عدم ملاحظة تأثره بفيلم «صمت الحملان». SiLENCE OF THE LAMBS. الجدير ذكره أن تصميم الأزياء كان رائعا، والديكور كان متقنا، ومستوى الإبداع مدهشا. ويبقى أن نقول إن كل هذه الجهود وللأسف قد بذلت لقصة مكررة.

كان العالم العربي ومايزال مقلا على صعيد الصحافة المتخصصة ولم تشذ الدوريات الفنية عن القاعدة، بل إنها كانت الأقل عددا بالنسبة للدوريات المتخصصة الأخرى. ولكن قلة الدوريات الفنية لا تعني أن الفن غائب عن صحافتنا. بالعكس، له حضور ملحوظ، وبخاصة في الجانب المتعلق بآراء المطربين والممثلين وأخبارهم. فماذا عن مضمون المقالات والمقابلات والأخبار المنشورة فيها؟ كيف كانت تطبخ موادها ويتم إخراجها؟

جان دايه - لبنان

الدوريات الفنية في بداية القرن العشرين

غلاف مجلة روز اليوسف سنة ١٩٢٦



غلاف مجلة الاذاعة

كانت مصر، بعاصمتها القاهرة إضافة إلى الإسكندرية، منبرا لمعظم الدوريات شبه الفنية، في الربع الأول من القرن العشرين، وكان «الشوام» أصحاب بعض تلك الدوريات، بسبب عدم توافر الحرية في بلادهم خلال الحكم العثماني. وحين توافرت الحرية النسبية إبان حكم الانتداب الفرنسي، أصبح لبنان المنبر الثاني لتلك الدوريات. أما بقية العواصم والمدن العربية، فإن عدد الدوريات التي صدرت فيها آنذاك، كانت قليلة، والأقل منها تلك التي اهتمت بالفن بصورة رئيسة.

لسنا بصدد دراسة أكاديمية حول الدوريات الفنية في النصف الأول من القرن التاسع عشر. لذلك أكتفي بإلقاء الضوء على نماذج من تلك الدوريات، في هذه العجالة، بدءا بـ «المجلة المصورة» التي صدرت في القاهرة.

صدر العدد الأول في ٨ مايو ١٩١٤ وقد احتلت غلافه الخارجي صورة «سمو المليك المعظم عباس باشا حلمي الثاني».

وفي الصفحة الثانية، تُحدد الافتتاحية هوية المجلة التي «تبحث في المواضيع الأدبية والفنية وترسم ما يحدث في العالم من الأمور الخطيرة بصور تروق للناظرين أينما كانت». وهذا يعني أن «المجلة المصورة» لم تكن فنية فقط، بل أدبية أيضا. واحتل الصفحة الثالثة الجزء الأول من موضوع فني - تاريخي بعنوان «القيثار السحري». ويصف كاتب المقال، المجهول الهوية، مكتشف الآلة الموسيقية الفرعونية بورجاني وهو يلقي أحد دروسه في جامعة فلورنسة، حيث كان «يضم الآلة إلى صدره كمن يضم حبيبه».

أما مجلة «الكواكب» التي صدرت في القاهرة العام ١٩٣٢، فهي، كما يدل اسمها، مجلة نجوم المسرح والسينما والموسيقى والغناء، فتنشر صورهم وتروي أخبارهم وتنقل آراءهم، من غير أن تنشر دراسات ومقالات حول الفنون التي يمارسونها. ولنتوقف عند العدد ٣ الصادر في ٢٠ يونيو ١٩٣٢.

تحت عنوان «جولة الكواكب في بيوت النجوم» احتلت صور بديعة مصابني وقصة حياتها الصفحتين ٨ و٩. بدأت الفنانة الحلبية الأصل ممثلة مسرحية «تقوم بأدوارها الفكهة إلى جانب أستاذها نجيب الريحاني». وتزوجت التلميذة من أستاذها، وسافرا مع الفرقة إلى أمريكا حيث نالا مزيدا من الشهرة والثروة. ولكن الخلاف دب بينهما إثر عودتهما. وكان من ثمرات الخلاف، ولادة «صالة بديعة مصابني». ولم تكتف بالعمل الفني «فعلى قيد خطوات من كازينو حدائق القبة، شيدت بيتا أنيقا وسط حديقة غناء، وإلى جواره بعض فيلات تؤجرها وتستغل ريعها، منها منزل تستأجره المطربة فتحية أحمد».

واحتل كشكش بيه كامل الصفحة ٨ حيث نقرأ في مستهلها أن «ليس في مصر غير كشكش واحد، كذلك ليس فيها غير نجيب الريحاني واحد فقط لا غير». ولكن الريحاني الذي تقمص شخصية كشكش بيه كان موظفا في البنك الزراعي ويجيد اللغة الفرنسية ويطمح إلى ولوج الجو المسرحي من الباب الواسع. وتحقق طموحه عبر الشخصية التي اخترعها «فذاع اسمه على الألسنة وازدحمت المقاعد بالجمهور يقبل على هذا النوع الفكه الاستعراضي الغنائي من التمثيل».

ومن الأخبار التي نشرت إلى جانب صورته، أن محمد عبد الوهاب «كان ممثلا قبل أن يكون مغنيا.. وأن والده توفي العام ١٩٢٩ حين وجوده في عاليه بلبنان، ووصل الخبر حين كان يطرب الجمهور، فأخفى عنه إلى أن انتهت الحفلة.. وأن أول حفلة له كانت في ٢٣ أكتوبر ١٩٢٧ بمسرح دار التمثيل العربي وتقاضى أجرا قدره ٤٠ جنيها».

وخصصت صفحة لروز اليوسف التي دخلت عالم التمثيل قبل أن تعتزل وتصدر المجلة المعروفة باسمها «كان أول عهد السيدة روز بالتمثيل حين اشتغلت كممثلة صغيرة ناشئة بفرقة المرحوم الشيخ سلامة حجازي بدار التمثيل العربي، ثم انضمت إلى فرقة جورج أبيض، ثم وجدناها تعتلي عرش الدراما في دور غادة الكاميليا».

وعلى ذكر «روز اليوسف» التي مازالت تصدر حتى اليوم كمجلة سياسية متنوعة، فإن مؤسستها قد خصصت معظم صفحاتها للفن وأهله، وكانت تنشر صورة فنان أو فنانة على غلاف كل عدد. وعلى سبيل المثال، فقد تصدرت غلاف العدد ٦١ الصادر في ٣٠ ديسمبر ١٩٢٦ صورة «السيدة بديعة مصابني المطربة والراقصة الشهيرة». كما احتلت صورة نجيب الريحاني غلاف العدد الصادر في ١٠ نوفمبر ١٩٢٦. ولكن «الاحتلال» الملحوظ قام به محمد عبدالوهاب في روز اليوسف بتاريخ ٣ مارس ١٩٢٧.

فقد تُوّجت الصفحة ١١ بالمانشيت التالي: «حديث موجز عن محمد عبدالوهاب». ولكن الحديث كان مسهبا وقد وردت فيه المعلومة التالية وهي أن عبدالوهاب «ولد في حي باب الشعرية بالقاهرة في العام ١٩٠٧ من أبوين من بيت رقيق الحال». وعندما انضم في العام ١٩١٨ إلى فرقة عبدالقادر حجازي ابن الشيخ سلامة حجازي، غضب والده وطلب منه تغييب اسم العائلة، فظهر على المسرح باسم «محمد البغدادي». وتميّز المقال بالنقد اللاذع من ألفه إلى يائه، فكان مسك الختام قول المحرر له إنه «ليس من الحكمة ولا من حسن الذوق أن توقف صوتك على الأمراء والسراة، وأن تعرض كبرا عن الجماهير، لأن يد الجمهور الخشنة، هي التي تبني وتهدم، وهي التي تستطيع أن تبني لك صرحا عاليا من المجد الخالد».

«نابغاتنا والموسيقى... بهيجة هانم حافظ تدلي برأيها في الموسيقى الشرقية»: مانشيت الصفحة الرابعة، العدد ٢٥ من مجلة «المستقبل» الصادر في ٣١ مايو ١٩٢٨ المقال غير موقع. لذلك يمكن القول إن رئيس تحرير المجلة المحامي اسماعيل وهبي هو الكاتب، وفقا للقاعدة المتبعة في مطبخ الصحافة. من هي بهيجة حافظ؟ لم تتجاوز الثانية والعشرين، بارعة الجمال، إحدى كريمات إسماعيل باشا من أعيان الإسكندرية. لها مؤلفات موسيقية عدة». التقت بموسيقار مصري شهير فأخذ «يشرح لها القواعد الموسيقية الشرقية متغنيا بعبده الحامولي ومحمد عثمان وجميع المراحيم من الشيخ يوسف المنيلاوي ومحمد عبدالحي وشركاهم ليمتد». فقاطعته متسائلة: «ألا ترى ياسيدي أن كل هذه الأغاني على وتيرة واحدة؟ كل شيء في هذا العالم يسير نحو التقدم. فلماذا تقف الموسيقى الشرقية جامدة؟ وعززت بهيجة حافظ رأيها «بعزف بعض المقاطع الغربية، وقطعا من مؤلفاتها». وفي نهاية الحوار «اعترف صاحبنا بنظرية نابغتنا الجميلة».

وعلى الرغم من أن المستقبل «علمية، أدبية، فنية، مصورة»، فإن المواضيع الفنية في العدد ٢٥ كانت طاغية. احتلت الصفحة الخامسة مقابلة مع الممثلة السينمائية عزيزة أمير التي نفت شائعة طلاقها من زوجها أحمد الشريعي. وخصصت الصفحتان السادسة والسابعة بكاملهما للسيدة «فاطمة رشدي الممثلة الأولى على المسرح المصري». كذلك ملئت الصفحتان الثامنة والتاسعة بصور «السيدة زينت صدقي» وأخبار «أول أرستقراطية على المسرح المصري». ونشر في الصفحة ١٣ «خطاب مفتوح إلى حضرة الأستاذ الفذ يوسف بك وهبي» كتبته «زجالة الصباح». ويمكن تلخيص الخطاب المفتوح أن الكاتبة تشك في صدقية وهبي حين يكرر دعوته لبنات الأسر كي يدخلن مسرحه.

> «كانت مصر منبراً لمعظم الدوريات الفنية في الربع الأول من القرن العشرين، وكان «الشوام» يمتلكون بعض تلك الدوريات، بسبب انعدام الحرية في بلادهم، خلال فترة الحكم العثماني»

لم تكن مجلة «آخر ساعة المصورة» فنية بنسبة مئة بالمئة. كانت تتصدر صفحاتها الأولى بعض والأخبار السياسية. ولكن كفة الفن فيها كانت راجحة بصورة لافتة. ولا عجب. فصاحبها ورئيس تحريرها محمد التابعي كان شغوفا بالفن وصديقا للفنانين وخصوصا الفنانات وفي طليعتهن أم كلثوم. ذلك أن معظم أعداد «آخر ساعة» تحتضن أخبار أم كلثوم ومقابلات معها وتحقيقات عنها. لعل ذلك الاهتمام الشديد بها، يعزز ما نشر أخيرا في صحافة القاهرة حول العثور على رسائل بخط يدها وخصلة شعر من رأسها في محفوظات الصحافي الراحل. وعلى سبيل المثال، خصص التابعي صفحتين في العدد ٩٠ (١٩٣٦) توّجه بالعنوان الطريف التالي: «يطلب أم كلثوم لبيت الطاعة بخمسة قروش» والطالب هو الشيخ عبدالستار محمد الهلالي من ذوي الأملاك كما يصف نفسه.. ومن مشاغبي دشنا وفقرائها كما يصفه مواطنوه». ويلوم التابعي القانون الناقص الذي لا يوفر حماية لأم كلثوم أو كريمة رئيس الوزراء إذا خطر للشيخ عبدالستار أن يذهب غدا ويطالب بطاعتها».

وفي العدد ٩٣ توجت الصفحة ٣٥ بالمانشيت: «من كبير مطربي العراق إلى كبيرة مطربات الشرق». ويقول الفنان محمد القبانجي لأم كلثوم تعليقا على فيلم «وداد»، الذي مثلت فيه وغنت أيضا: «إنكِ في الحقيقة فتنت العالم والجاهل والشاب والشايب. والكل متحير في أمرك. فتمثيلك باهر وغناؤك ساحر». استغرقت الرسالة نصف الصفحة. أما النصف الباقي فقد مُلئ بخبر زيارة وفد من الزجالين لمصر ولأم كلثوم يرأسهم الزجال الشهير شحرور الوادي. ومما قاله أحد الزجالين في دارة أم كلثوم على شاطئ النيل:

رب الجنة وخازنها
نزّل تصويره عنها
فيللا الآنسة أم كلثوم
قطعة ومسلوخة منها
صمنا وصلّينا امبارح
تاليوم حظينا فيها
رب الجنة منشيها
جاب عصفورة تناغيها

ARCHIVE http://Archive.sakhrit.com

أمـــــام جنة أم كلثـــوم
العـــصـفـورة منها وفـيــهـا

وفي سياق الخبر اقترح صاحب المجلة إطلاق لقب شحرورة الوادي على أم كلثوم تيمّنا بلقب عميد الزجل اللبناني شحرور الوادي.

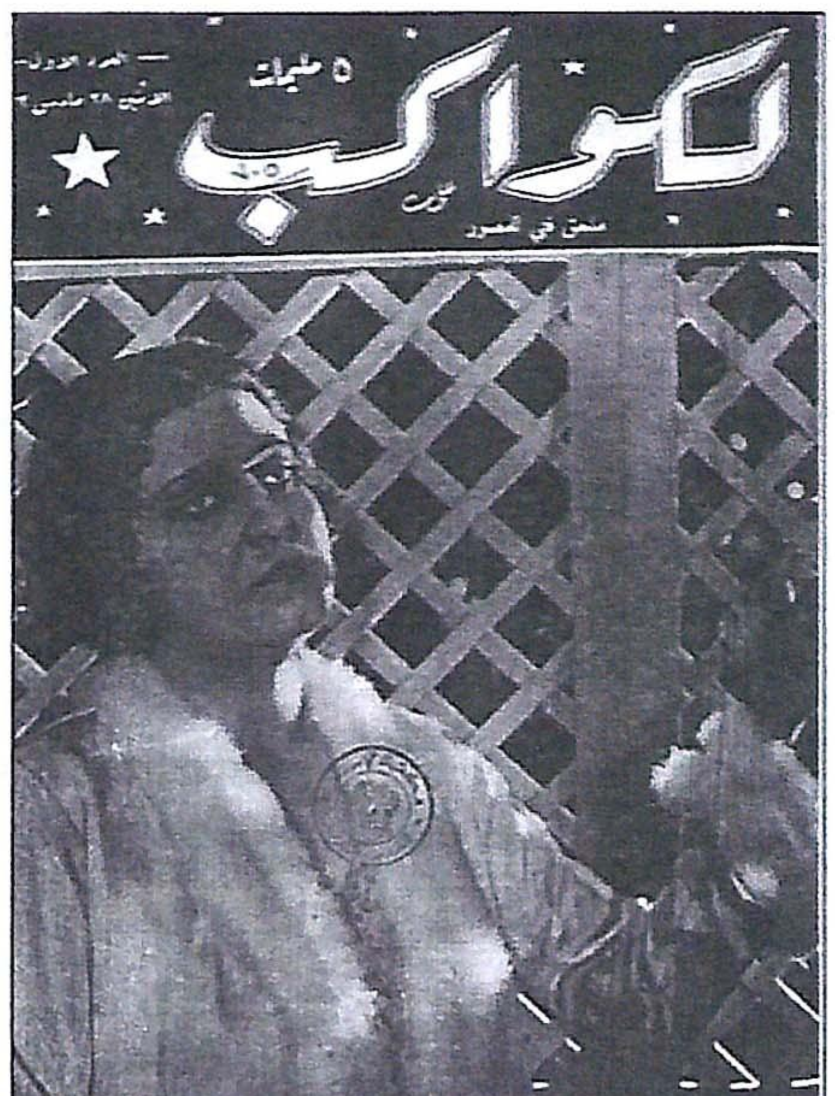
وعندما يقارن التابعي بين محمد عبدالوهاب وأم كلثوم، لابد أن يكون عنوان المقال شبيها بالعنوان الذي توّج به المقارنة المنشورة في العدد ٩٩. ويروي الكاتب أنه كان في زيارة عبدالوهاب ذات يوم «وكان حلاّق الحضرة الفخيمة، يحلق له ذقن الهوى والشباب والشنب المفقود.. وكان بعض الأصدقاء يديرون أسطوانة في الغرفة المجاورة «ضحيّت غرامي»، وفجأة هبّ عبدالوهاب صائحا: يامحمد! وجرى موسى الحلاق على الخد الجميل تاركا وراءه خطا مستطيلا فاضت منه الدماء الزكية الطاهرة». ولكن الكاتب، حين يقلب الصفحة على أم كلثوم يذكر كيف أن أحد أصدقائنا هنأها على أدائها في فيلم وداد خلال العرض «وإذا به يراها وقد بلّل الدمع عينيها وفاض منهمرا على الخدين، أو كما قال الشاعر أمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت وردا.. والنرجس هو طبعا عينا أم كلثوم».

وعلى ذكر «وداد»، فقد توجت الصفحة ٣٥ من العدد ١٠٠ بعنوان «سارة أم كلثوم.. أو أم كلثوم برنار». وجاء في سياق تعليق التابعي على كلمة أم كلثوم في الإذاعة المصرية حول الصعوبات التي واجهتها خلال إخراج الفيلم، أن الذين «أسعدهم الحظ بسماع كلمة شحرورة الوادي، على أنها، وإن لم تكن قد بلغت في فن الإلقاء والخطابة مستوى قس بن ساعدة الأيادي، إلا أنها تفضل بكثير كواكب المسرح المحلي من دون استثناء.. وأن أظهر ما في فن أم كلثوم أنه خال من الفن. فهي تمثل من دون تمثيل، وتخطب وكأنك تصغي إلى حديث عادي لا أثر فيه للصناعة والتكلف المحبوب من حضرات الخطباء المحترمين».

وأكد التابعي في المقالة المنشورة في العدد ١٠١ أن قلة من «ممثلاتنا ومطرباتنا من تعرف كيف تنتقي لنفسها الثوب الذي يليق بها ويتناسب مع قوام غصن البان ويظهر محاسن القوام العادل وتقاطيعه الفاتنة». واستدرك ليستثني من هذه «القاعدة اثنتين. فمن المطربات الأنسة أم كلثوم، ومن الممثلات السيدة زينب صادق، ولهما في عالم الشياكة والنزاكة شهرة سارت بذكرها الركبان. وقد امتازت ثومة ببساطة هندامها مع أناقته وجماله وتناسبه مع جسمها الصغير، الصغير على الأقل بالنسبة لأجسام نادرة ومنيرة وسمحة ونعيمة ممن يعتبرن من الأبضايات، وإن كانت ثومة أبضاية الأبضايات فنا وغناء».

ولننتقل من القاهرة إلى بيروت وضواحيها.

في العام ١٩٣٨ أصدرت إدارة «راديو الشرق» مجلة «الإذاعة» من أجل إذاعة «أنباء المحطات اللاسلكية الشرقية كمصر، فلسطين، العراق، إضافة إلى محطة الإذاعة اللبنانية المعروفة آنذاك بـ «راديو الشرق». بل إن المجلة الجديدة ستكون «همزة وصل بين كل قطر عربي ولبنان في ما له صلة بالفن». وبالطبع سوف «تغار كل الغيرة على الفن الموسيقي، وتطلب من أربابه أن يوافوها بانتقاداتهم وآرائهم بنزاهة وإخلاص». وختم رئيس التحرير افتتاحية العدد الأول مؤكدا أن من أهم أهداف المجلة إثبات «إن في هذا القطر من يهتم بالغناء والموسيقى اهتمام مصر بهما».



غلاف مجلة الكواكب سنة ١٩٣٢

غلاف مجلة المجلة المصورة سنة ١٩١٤

في العام ١٩٣٨ أصدر عاصي الرحباني مجلة بخط اليد بعنوان «الحرشاية» وقتها كان الرحباني في مطلع حياته الفنية، فلم يكن قد بلغ العشرين من عمره، لكن المجلة امتلأت بالمسرحيات والقصائد الغنائية لتحتل مكانة كبيرة

وكتب في العدد نفسه الفنان محيي الدين الطويل حول الراديو في أوروبا ملاحظا أن الجمهور هناك، لاسيما في إنجلترا، يكره الضجيج والصخيب وتقوية الصوت، بدليل أنك تدخل إلى أحد المنازل وتجلس في إحدى الغرف ولا تشعر بأن في الغرفة الثانية آلة للراديو تذيع قطعا موسيقية يستمع إليها أحد سكان المنزل». وتمنى الكاتب لو «يقتدي سكان هذه البلاد بالأوروبيين، فيريحون جيرانهم الذين يكرهون الضجة، وسماع الأنغام التي تروق لصاحب الجهاز».

وغطت المجلة حفل افتتاح الإذاعة الذي خطب فيه الشاعر خليل مطران، فنقل ما صرح له المدير المسيو شامبار من أن الإذاعة «ستخدم الأدب والفن الموسيقي بالطرائق التي ترضى عنها الخاصة ويرضى عنها الجمهور».

وبدءا من العدد الثالث، بدأت «الإذاعة» بنشر دراسة لأحد رواد النهضة إسكندر الشلفون حول أصل الموسيقى العربية. ونقل الكاتب في الحلقة الأولى عن «مروج الذهب» للمسعودي «أن الخليفة المعتمد سأل يوما الشاعر عبيد الله بن خرادذبه عن أصل الموسيقى، فقال: قد قيل في ذلك يا أمير المؤمنين أقاويل كثيرة. إن أول من استعمل العود هو لامك بن متوشالح بن محويل».. أضاف الشلفون معلقا أن ما ورد في جميع كتب التاريخ عن أصل الموسيقى العربية «عرضة للمآخذ والطعن».

وحول تطور الموسيقى العربية، نقرأ في العدد الخامس عن «أول مؤتمر موسيقي يعقده هارون الرشيد». وخلاصة وقائع المؤتمر أنه «كان للرشيد رغبة شديدة في إصلاح هذا الفن وتهذيبه وضبطه، فأمر بعقد مؤتمر لهذا الغرض يضم مشاهير الموسيقيين والفنانين، فكان أول مؤتمر للموسيقى اجتمع فيه المشتغلون بهذا الفن. وتباحثوا في درس قواعده وضبط النغمات الموسيقية. وقد أمرهم الرشيد بأن يختاروا مائة دور من جميع الغناء فأجمعوا على مائة. ولما جاء الواثق بالله، أمر إبراهيم الموصلي أن يختار له من هذه المائة مايرى أنه أولى وأفضل بالاختيار، ففعل».

لم يسمه الفرنسيون راديو لبنان، بل راديو الشرق، ثم إن لبنان وسوريا كانتا تحت حكم الانتداب الفرنسي. ومع ذلك، فقد اعتبره الدمشقيون إذاعة لبنانية، وعبّروا عن ذلك بحملة صحافية. رد مدير المجلة فايق الخوري بافتتاحية قال فيها «إن إذاعة الشرق للشرق، فكل من شعر بنفسه الكفاية للعمل، فليبرز إلى الميدان. ومن المؤسف أن نظل نسمع هذه النغمة المملة من إخواننا السوريين». أضاف معززا ردّه: «عندنا، إن العتابا والبغدادي بضاعة سورية مثلها بضاعة لبنانية، فليس لأحد أن يدّعي أنها له وحده».

في ذلك العام ١٩٣٨ أصدر عاصي الرحباني مجلة بخط اليد وبعنوان «الحرشاية». كان الرحباني الراحل في مطلع حياته الفنية، ولم يكن قد بلغ العشرين من عمره ولكن المجلة امتلأت بالمسرحيات والقصائد الغنائية. ولو أخذنا العدد الخامس، وهو الوحيد المتوافر، لوجدنا «مقطوعة غنائية للسيد أسعد زمول نظمها ولحنها»، حيث يحرّض فيها ديكه على ديوك جيرانه:

هـــاجـم ديـوك الحـي
لا تــســتـحـي ولا شــوي
اغـلـبــــهـم وقـلْ خـيّ
وانـظـم كـي كـي كـي كـي

وبعنوان «الظبية» نشرت الحرشاية «قصيدة غنائية لأنيس حايك تلاها «نشيد شبان الموسيقى» من تأليف أبو عبيدة وهو اسم مستعار لعاصي الرحباني الذي يستهل النشيد بالقول:

نحن فـتـيان الأمـاني الزاهرة
نحن أبناء الفنون الساخرة
إن شـدونا أنصت الكون بنا
ورنت آفـاقـه مـسـتـفـسـرة

ثمة نشيد آخر لنادي إنطلياس الذي كان عاصي من مؤسسيه ومسؤوليه. وهو أيضا من نظمه وتأليفه، وقد ذيله بتوقيع مستعار آخر: «حرشي». ومن أبيات النشيد:

ياروضــــــة الآداب
وبـهـجـــــة النـادي
وقــبـلـة الطـلاب
يا أيـهـــــا النـادي
ياجـدولا قـد سـال
مـاء الـهـوى فـيـه
والـفـن كـــالأزهار
يـنـمـو بـشـاطـيـه
ونـحـن كـالأطيـار
نـأتي نـنـاجـيـه
ونـنـشـد الأشـعـار
كـالطـيـر في الـوادي

كان منصور الابن الثاني للقبضاي حنا عاصي الرحباني، ومع أن فارق السن بين «الأخوين رحباني» قليل جدا فإن منصور آثر إصدار مجلة خاصة به، بدلا من أن يتعاون مع أخيه البكر. والغريب أنه عاد وتماهى مع عاصي في كل نشاط فني حتى لحظة رحيل الأخير. وهكذا، في الوقت الذي كانت تصدر «الحرشاية» أصدر منصور في مطلع الأربعينيات من القرن الماضي مجلة بخط اليد أيضا وبعنوان «الأغاني».

لم تختلف الأغاني عن الحرشاية على الرغم أن اسمها يوحي كأنها ستكون متخصصة بفن الأغنية. فقد كتبت بخط اليد، وكانت أدبية - فنية، واشترك محررو الحرشاية المتطوعين أمثال أسعد زمول، في تحريرها. نشر في العدد المتوافر المحفوظ لدى منصور الرحباني، أكثر من قصيدة غنائية. كذلك، نشر أحد فصول مسرحية «الثائر» لأسعد الزمول. وكان الشاعر اليساري الراحل قبلان مكرزل قد نشر نشيدا لإنطلياس وطبقتها العاملة.

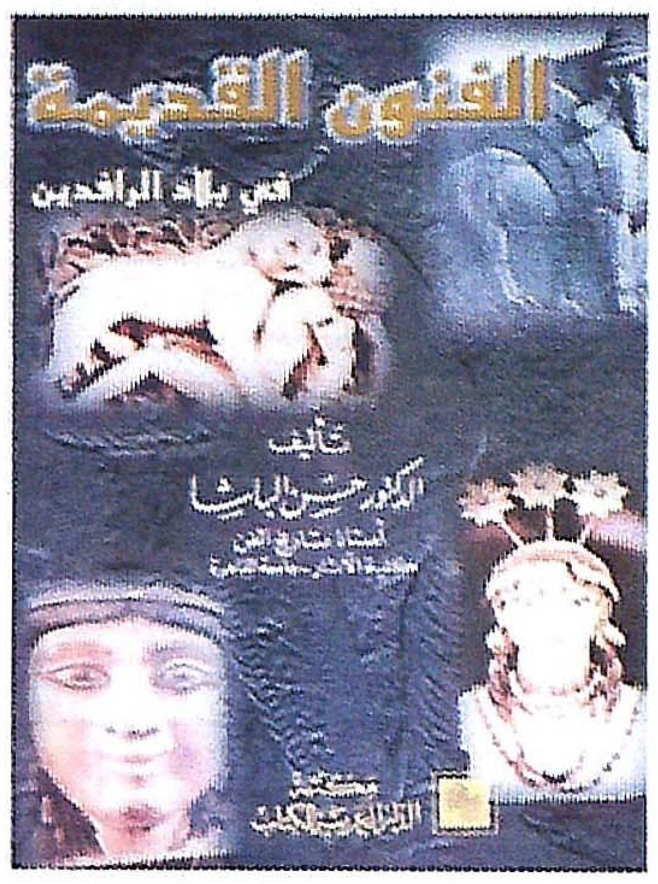
ويقول منصور الرحباني في قصيدة «تعالي» المنشورة في الصفحة ١٢ المتوجة بعبارة «الشعر الغنائي»، وقد نظمت إبان الحرب العالمية الثانية:

تعـالي إذا مـا تراءى الظلام
لنمضي ونترك هذي الخيام
تعالي لنسري مع النازحين
إلى القفر نحيا بظل السلام
وراء الوادي فـهـيــا مـعي

«الفنون الجميلة» هو اسم الأسبوعية التي أصدرها ألكسي اللادقاني في العام ١٩٣٤ من أجل الاخاءة على «رسالة الفن والجمال» ومع ذلك، فالجريدة التي يوحي اسمها وشعارها بأنها مكرسة للفن، لم تخل من مواضيع سياسية وأدبية. ومع ذلك، فالموضوع الفني كان يحتل الصفحة الأولى في جريدة «الفنون الجميلة». فقد امتد موضوع «الإسلام والفنون الجميلة» على معظم الصفحة الأولى من العدد الصادر ٢٩ نوفمبر ١٩٤٨ حيث ورد فيه أنه «أصبح للموسيقى في العصر الأموي الأثر الصالح في ترقيق العواطف وتذكيتها. كذلك شجع الأمويون «على التصوير كما قال علماء الآثار من الفرنج». ويضيف هؤلاء العلماء «أن الفنون الجميلة ازدهرت في عهد العباسيين أيضا».

ويختم ألكسي اللادقاني أن «الإسلام بطبيعته ميّال إلى الفنون» بدليل أنه أجاز الشعر والموسيقى والحفر والتصوير و«التمثيل الذي هو أكبر ظاهرة لرقي الأمم».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الكتاب: الفنون القديمة في بلاد الرافدين

المؤلف: د. حسن الباشا

الناشر: الدار العربية للكتاب/٢٠٠٠

يتكون الكتاب من أربعة فصول يشير فيها المؤلف إلى أن الفنون القديمة تمثل علما لم يتبلور إلا في القرن العشرين وأن الإنتاج الفني يدخل بصفة عامة ضمن حضارة المجتمع الذي وجد فيه ذلك لأن هناك صلة وثيقة بين الفنان نفسه وبين حضارة العصر الذي يعيش فيه كما تتمثل في الدين والسياسة والثقافة والاقتصاد وما خاضه من حروب وما طرأ عليه من هجرات وما له من اتصالات بحضارات أخرى. ويقرر المؤلف أن الفنون القديمة في بلاد الرافدين تمثل طرازا فنيا يعد من أقدم الطرز في العصور التاريخية وقد تبادلت التأثيرات مع الطراز المصرية القديمة وكان لها أثرها في تكوين فنون أخرى مثل الفن الحيثي في آسيا الصغرى والفن الفينيقي في الشام والفن الإغريقي في اليونان وبصفة خاصة الفن الأخميني في إيران.

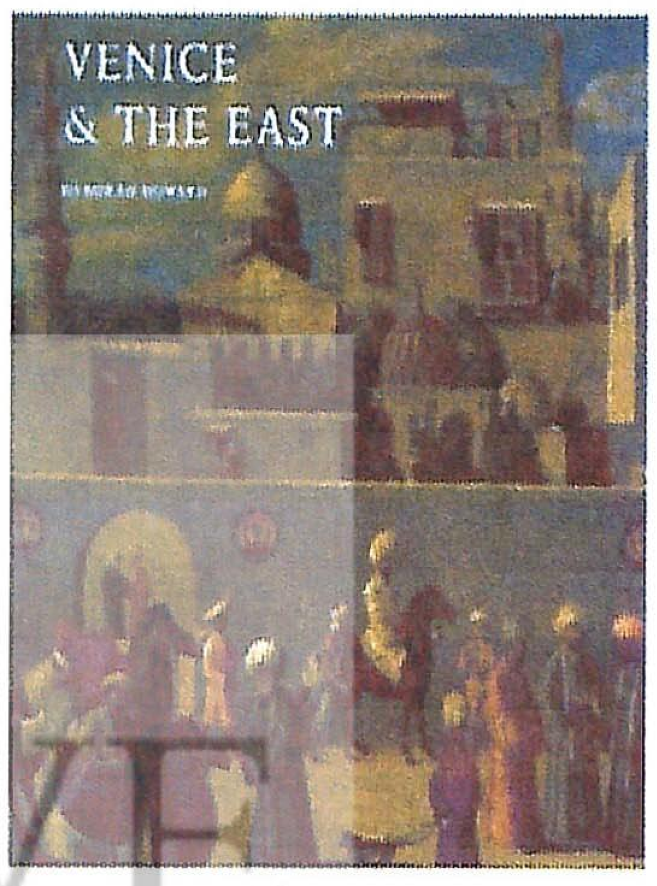
الكتاب: الإنجاب والمأثورات الشعبية

المؤلف: د. محمد عبدالسلام إبراهيم

الناشر: دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية/١٩٩٩

استهدف المؤلف دراسة المأثورات والممارسات الشعبية المرتبطة بالإنجاب في إحدى محافظات مصر بغية التعرف عليها وفهمها ثم وصفها وتحليلها وبين ما تحمله من قيم ومضامين تتصل بالإنجاب وبالذرية والكشف عن الدور الذي تسهم به مع غيرها من العوامل في تكييف السلوك الإنجابي للإنسان المصرى الشعبي الذي يستعملها.

ولقد تمكن الباحث من جمع قدر من المأثورات الشعبية المرتبطة بالإنجاب وبالذرية تمثلت في: الأمثال والأغاني الشعبية والأدعية والقسم والرقى والألغاز وقام بتصنيفها من حيث الشكل ودراسة كل منها على حدة فكشف عن طبيعته وما يحمله من قيم ومضامين تتصل بالإنجاب والذرية والمواقف والمناسبات التي يستعمل فيها وعن الدلالات التي يمكن استخلاصها منه والتي تكشف عن دوره وتأثيره في حياة مستعمليه.



الكتاب: فينيسيا والشرق: تأثير العالم الإسلامي في العمارة الفينيسية (١١٠٠-١٥٠٠م)

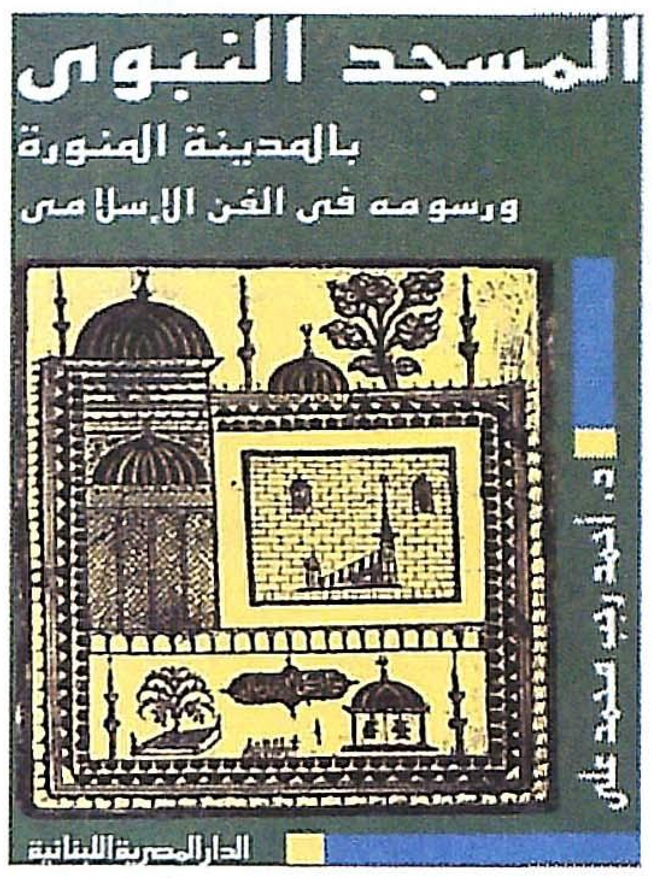
المؤلف: ديبورا هوارد

الناشر: مطبعة جامعة ييل/٢٠٠٠

هذا الكتاب الممتع والغني بالتوضيحات يبحث في أثر الرحلات والتجارة الشرقية في فينيسيا في العصور الوسطى عامة و طابعها المعماري خاصة. تقوم المؤلفة بدراسة خبرات التجار الفينيسيين عبر البحار، ملقية الضوء على الصلات مع الدول الإسلامية مثل مصر وسوريا وفلسطين بالإضافة إلى إيران. و تؤكد المؤلفة أن العديد من الفينيسيين اكتسبوا معرفة كبيرة من الحضارة الإسلامية عن طريق الاحتكاك الشخصي مع شركائهم من التجار المسلمين. ولم يكتف التجار الفينيسيون من العصور الوسطى باستيراد التوابل والأنسجة النفيسة فقط من شرق أقاليم البحر المتوسط، بل أيضا قاموا باكتساب ثروة من الأفكار والمعلومات من الحضارة الإسلامية.

في هذا الكتاب تقوم المؤلفة بالكشف عن مجموعة المباني التي عكست الطابع الإسلامي و مناقشة التفاصيل المتعلقة باستيراد مثل هذه الأفكار إلى مدينة مسيحية.

هذا الكتاب يدرس العوامل التي تحكمت بتبادل الحضارة المرئية والأفكار بين حدود أيديولوجية قبل عصر الطباعة ويقوم بالكشف عن مجموعة من أنواع المباني التي عكست أثر الحضارة الإسلامية مستعينة بمثالين مهمين هما: «سان ماركو» و «قصر دوكال».



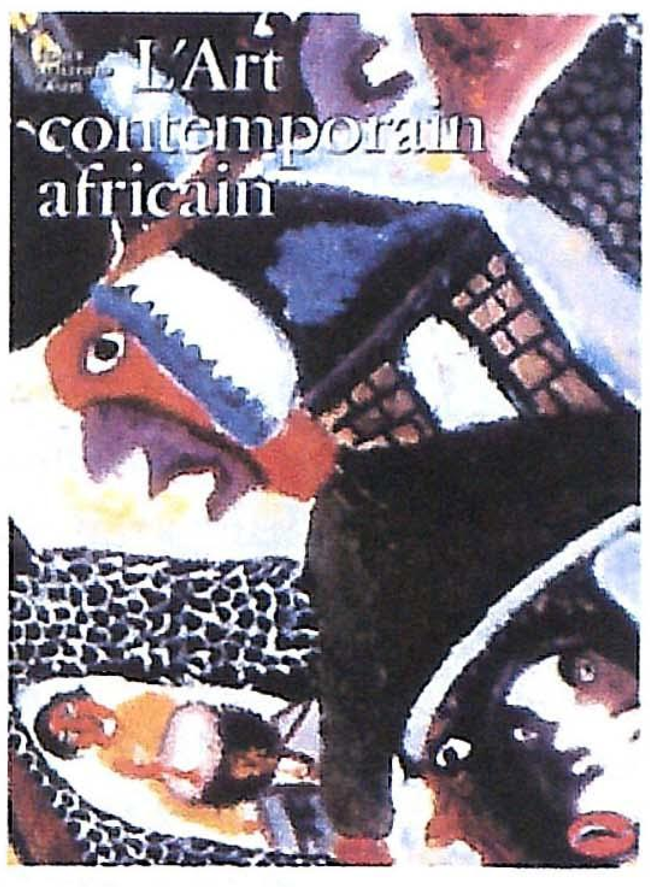
الكتاب: المسجد النبوي بالمدينة المنورة

المؤلف: د. أحمد رجب محمد علي

الناشر: الدار المصرية اللبنانية/٢٠٠٠

يصف المؤلف التاريخ المعماري لأحد المساجد الثلاثة التي تُشد إليها الرحال والذي يعد أول لبنة من لبنات الدولة الاسلامية. ويعرض الكتاب في القسم الأول التاريخ الطويل لمراحل التطوير المتلاحقة التي شهدها المسجد منذ بداية تأسيسه في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم ومرورا بعصر الخلفاء الراشدين ثم الدولة الأموية، يليها العباسية والمملوكية حتى يصل بنا إلى نهاية الدولة العثمانية.

وتركز هذه الدراسة على الجوانب الأثرية للمسجد وينتقل بعد ذلك المؤلف في القسم الثاني من الكتاب إلى رسوم المسجد النبوي في المخطوطات الإسلامية وعلى البلاطات الخزفية والجص والخشب.



الكتاب: «الفن الأفريقي الحديث

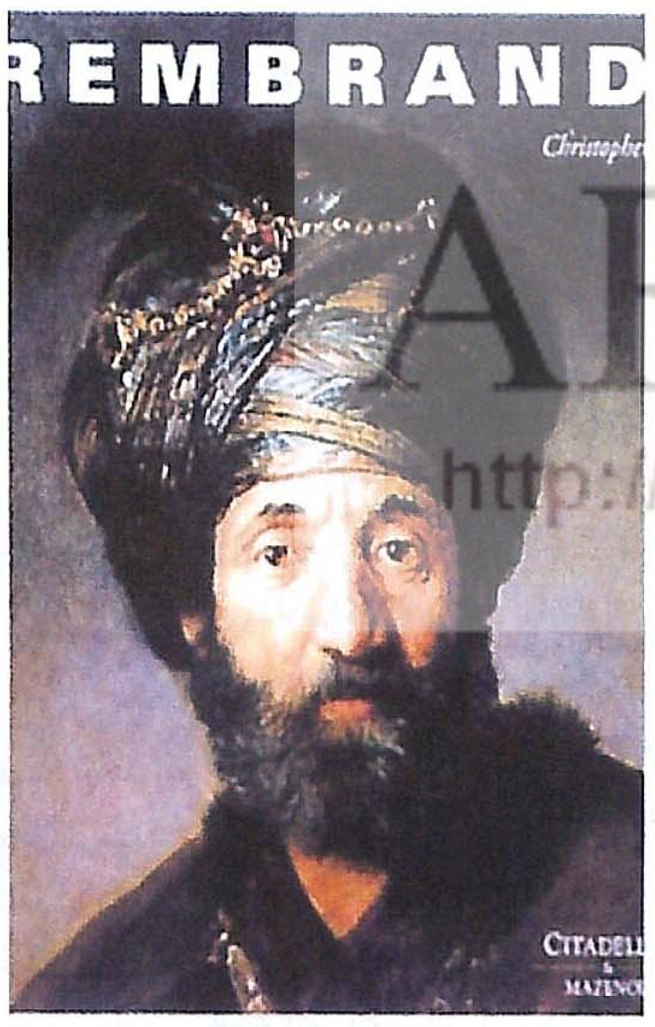
Contemporary African Art

المؤلف: سيدني ليتل فيلد كاسفير

Sidney Littlefield Kasfir

الناشر: Tames & Hudson، /٢٠٠٠

في الحقيقة لا نعرف عن الفن الأفريقي الكثير خاصة الفترة ما بعد الاحتلال. لدينا فقط فكرة بسيطة عن هذا الفن عن طريق الرحالة الأوروبيين الذين قاموا بنقل بعض من أعمالهم. من خلال تلك الأعمال اكتشفنا فنا جميلا يسر الناظر. ولكن كيف لنا أن ندخل مجتمعهم الذي يتكون من قبائل عدة و ثمانمائة لهجة مختلفة؟ هذا الكتاب للمؤلف الأمريكي سيدني يساعدنا على ذلك من خلال إجاباته عن كل تساؤل يجول في خاطرنا، من خلال دراسته للعادات الأفريقية خلال السنوات الثلاثين الماضية. هذا الكتاب متوفر باللغة الفرنسية، حيث قامت بترجمته الكاتبة (باسكال هاس Pascale Haas)؛ بعنوان (L'art contempo-rain africain).

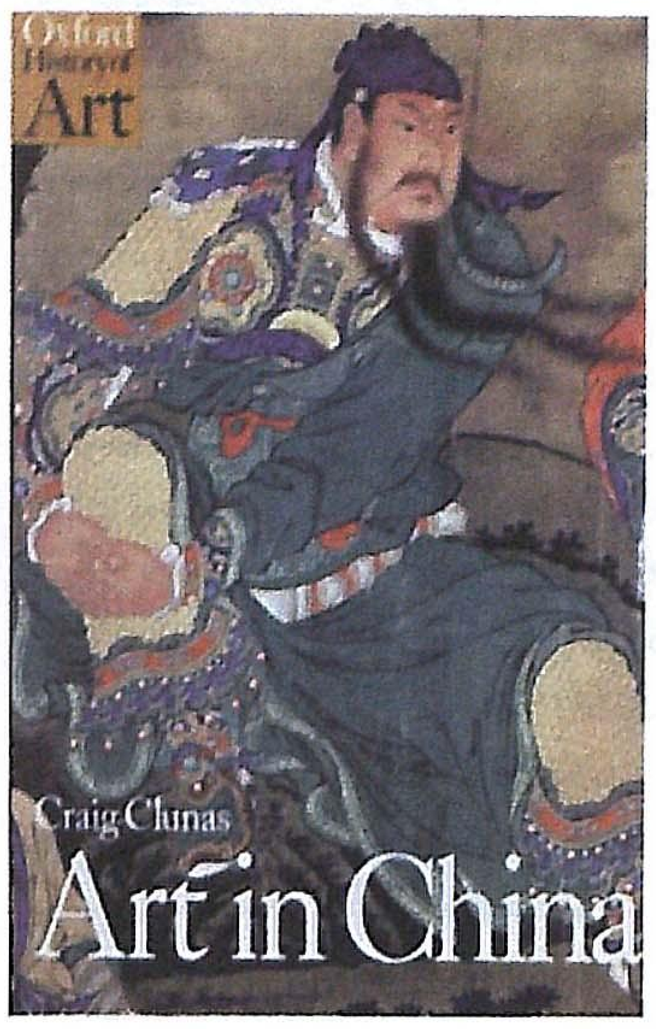


الكتاب: «رمبرانت» "Rembrandt"

المؤلف: كريستوفر رايت Christopher Wrigh»

الناشر: Citadelles & Mazenod/٢٠٠٠

قام المؤلف التاريخي للفن الإنجليزي (كريستوفر رايت) بتحليل أعمال فنانه المفضل ريمبرانت. نجده في كتاباته متعاطفا معه بشكل واضح، إذ نجد من خلال تحاليل اللوحات نظرة شخصية بعيدة من أن تكون من دراسة لأعمال الفنان نفسه. الكتاب مبني على أساس اللوحات المرتبة بالمواضيع: (بورتريهات، حسب التسلسل التاريخي، ... إلخ)، فلم يكتف بمقارنة أعماله من الفنانين من عصره بل يقارنه مع الرسامين المعاصرين. وهذه الطريقة أدت بنا للحصول على جدول دقيق وملائم. قد نلاحظ أن هناك عيبا في دراسة اللوحات لأنه لم يدعم تحليلاته بطريقة علمية. وقد نجد أيضا بعضا من التضارب في طرح المواضيع، ولكن هذا لا يجعلنا ننكر بأن الكاتب والناشر قد أبليا بلاء حسنا. فمن خلال هذا الكتاب استطعنا أن نتعرف على الفنان أكثر وأن نكتشف عبقريته الفذَّة.



الكتاب: الفن في الصين

art in China

المؤلف: كريغ كلوناس

craig clunas

الناشر: مطبعة جامعة أوكسفورد/١٩٩٧

شهدت الأعوام العشرون الماضية تغييرات واضحة في تاريخ الفن الصيني. هذه التغييرات كانت نابعة من التوجهات الثقافية والاجتماعية المتصلة بالثقافة الفنية. في هذا الكتاب يقوم كريغ كلوناس بعرض مختلف أنواع الفنون في الصين، معتمدا على أحدث البحوث العلمية.

فالصين تتفاخر دائما بتاريخها الفني الذي يمتد عبر خمسة آلاف سنة ويتضمن تشكيلة واسعة من الألواح الحجرية المستخدمة للكتابة، والأوراق والمراوح المنسوجة من الحرير، إلى اللوحات المرسومة بالحبر والألوان، والأواني الخزفية، والمنحوتات وفن الخط اليدوي. هذا التراث الغني لم يأخذ حقه الأكاديمي في الغرب. حيث ركز معظم الباحثين اهتمامهم على النحت في حين تجاهلوا أنواع الفنون الأخرى التي تميز بها الصينيون. كتاب «الفن في الصين» يقدم نظرة وافية لجميع جوانب الفن في الصين ◆

http://www.neelwafurat.com/
أول مكتبة تجارية عربية على الإنترنت (مكتبة النيل والفرات) والتي تضم أكثر المواضيع المهمة دون استثناء. كما توفر هذه الخدمة إمكانية البحث باللغة العربية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجميلة الفاتنة

عندما تأوي قريتي إلى النوم .. وتأوي معها الدروب والشوارع المتربة وأسراب الماعز والفراشات والبيوت القصيرة والحمامات والدجاج، حيث يستعمر النعاس كل شيء، ساعتها أسحب حزني من على الأشجار وأعلق بدلا منه قناديل حب ومواويل غبطة وضحكات عندليب عاشق وأكتب لكم لأعلن عن فرحي بمولد هذه الجميلة الفاتنة العذبة الحالمة الراقصة على رنات الروح ودقات القلب المفعم بالدهشة والحلم الآسر جريدة «الفنون» . هذه الجريدة التي كتب لها النجاح منذ عددها الأول ويسعدني أن أبعث لكم قصيدتين من أعمالي وآمل أن تحظى هذه الأعمال بشرف النشر كما أتمنى أن يصلني العدد الثاني على عنواني إذ إنني أقيم في جنوب مصر والجريدة إن وصلت فهي تصل إلينا بعد موعد صدورها بفترة.

عزت الطيري

نجع حمادي- مصر

المحرر:

الصديق العزيز، وصلت قصائدك، وبالنظر إلى ترتيب مادة النشر سابقاً والاتفاقات مع فنانين تشكيليين لرسم لوحات للقصائد فسوف تأخذ قصائدك طريقها إلى النشر في الأعداد القادمة حسب الأولوية.

ونعاهدك أن تكون الجريدة متوافرة في موعدها كل شهر ابتداء من هذا العدد بعد أن انتهى توتر البدايات الذي أخر وصولها العدد الماضي.

مبادرة رائدة

طالعنا ببالغ السرور والسعادة العدد الأول من جريدة الفنون التي تصدرونها، هذه الشهرية الفنية التي تساهم - من دون شك - في الارتقاء بالذوق الفني للمواطن العربي وتربيته وتثقيفه، والنهوض بمستوى الأداء الفني العربي حتى يعبر بصدق عن هموم وتطلعات أمتنا العربية العريقة والأصيلة، ويُحللها المكانة اللائقة بها في دنيا الفن والإبداع العالمي.

لا يخفى عليكم ما نعانيه بسبب التراجع المستمر للثقافة والمنابر الإعلامية الجادة، فمجرد التفكير في إصدار مطبوعة ثقافية هو خطوة إلى الأمام، فأحرى إصدار نشريات أنيقة وجميلة وجادة ورصينة، تتوخى تحقيق الأهداف النبيلة والرائعة في هذا الزمن الصعب. لذلك يجب التنويه بهذه المبادرة الكويتية الرائدة، وشكرا لكل من ساهم عن قرب أو بعد في سبيل تحقيق هذا المشروع الذي سيشكل إلى جانب المشاريع الثقافية الكويتية الرائدة لبنة في صرح البناء الحضاري القومي العربي الكبير.

إننا نشاطركم همومكم الثقافية، ونحيي صمودكم ودأبكم.

الزبير مهداد - المغرب

الفنون ليست مغامرة

بعض المتابعين للشأن الثقافي العربي اعتبر صدور جريدة الفنون، عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت، مغامرة ثقافية لم تعد تؤتي أكلها لمجتمع عربي اعتاد التحلق أمام التلفاز والاندهاش الكسول أمام ما يعرض من برامج ودراما متقاعسة وكسولة أيضا في غالبيتها ويراهن

هذه مساحة مخصصة لقراء جريدة (الفنون)، وهي بقدر ما تُشكل صلة وصل طيبة بهم، بقدر ماهي فسحة لقاء للقراء الكرام للتعبير عن آرائهم واقتراحاتهم ووجهة نظرهم فيما تنشر (الفنون)، سواء كان تعقيبا أو تقويما أو نقدا. (من طرفها الفنون) تعد قراءها بأن تكون موضع ثقتهم، أمينة على آرائهم، وكل ما نطلبه أن تبتعد الرسائل عن الإطالة، وذلك حتى يتسنى لنا نشر أكبر عدد منها، وبالتالي مد جسور المعرفة والرأي الآخر إلى أبعد الآفاق.

أسرة جريدة الفنون

هؤلاء المتابعون أن عصر ثقافة القراءة انحسر وهو في طريقه إلى الاضمحلال الكلي أمام ثقافة البصر المسترخية التي لا تحتوي وجباتها على الحد الأدنى من فيتامينات الثقافة الجادة الهادفة للارتقاء بمستوى إنساننا العربي ليكون - فاعلا منتجا لا منفعلا - مستهلكا في وقت ينتج فيه العالم كله ونكتفي نحن بمضغ نتاجاته من دون أن نقوم بفرز لما تلوكه أضراسنا النخرة من الشوكولا المستوردة.

إن المتصفح لجريدة الفنون يدرك أنها قفزة ثقافية جادة في حلبة الثقافة العربية المعاصرة.

مرشد النايف

سوريا

حلم انتظرناه

بكل اعتزاز واهتمام تلقيت صدور «جريدة الفنون»، وقد جاءت صورة صادقة لرؤيتكم وثقافتكم ووعيكم، وهدية ثمينة في عام الكويت الثقافي، ونقطة مضيئة في دنيا الحياة الفنية التي تفتقر لها ساحتنا الثقافية العربية، وبداية لحلم طالما انتظره القراء العرب الذين يعرفون مبادراتكم الكريمة في مجال الفن والإبداع والفكر والثقافة، ونأمل أن تستمر الجريدة بالهمة والعزيمة التي عهدناها بكم.

د.محمد أحمد القضاة

جامعة الزيتونة - الأردن

مراسل

إنه لسرور كبير وفخر واعتزاز للأمة العربية أن نفتخر بهذا المولود الإبداعي الجديد، ليغني الساحة الفنية والفكرية.

وإنني أغتنم هذه الفرصة لأطلب منكم أن أكون مراسلا فنيا لكم في المغرب.

شكيب عبدالحميد

الجديدة - المغرب

المحرر:

نهديك تحيتنا وشكرنا على مديحك لنا، لكن للأسف سبق أن اتفقنا مع مراسل في المغرب،

نشكر روحك الطيبة، ونأمل أن تكون هناك فرصة للتعاون بيننا بأشكال مختلفة.

تهنئة وملاحظات

أهنئكم على إصدار (جريدة الفنون) الغراء، وادعو الله أن يأخذ بأيديكم على ما شرعتم به من عمل أظنه سيكون متكاملا إذا استمر على هذا النهج الصحيح الذي بدأتم به. من حيث المضمون فإن المواضيع جادة ومتنوعة، وقد كان موضوع (يد الإنسان من الأسطورة إلى الفن التشكيلي) واحدا من المواضيع الرائعة في العدد الأول.

أما من حيث الشكل فحجم الجريدة مناسب وأنيق، خاصة أنه يتعلق بالفنون، إذ يمكن نشر لوحات كبيرة وواضحة.

ولكن أرى أن هناك فراغات ملحوظة في بعض الصفحات والتي من شأنها أن تقلل من جماليات الصفحة. ومن الملحوظات التي يمكن أن أشير إليها هي ما يتعلق بأسماء اللوحات؛ ففي العدد العدد الأول العديد من اللوحات التي لم يذكر اسمها كلوحات الفنان أحمد معلا.ولوحة الفنان الكويتي سامي محمد ص ٢٧.

علي هصيص

عمان - الأردن

المحرر:

نشكر لك رأيك وملاحظاتك القيمة، وأسماء اللوحات سقطت سهوا ، وسنراعي ذلك مستقبلا، أما الفراغات الموجودة في بعض الصفحات، فهي للضرورات الفنية والجمالية.

إضافة متميزة

لقد سعدت ومعي الوسط الصحفي اليمني بمولودتكم «الفنون» الرائعة، التي تعتبر إضافة متميزة للوسط الصحفي والثقافي والعربي، ولعل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في دولة الكويت قد عودنا على سعيه الجاد نحو إيجاد نهضة ثقافية عربية تجلى ذلك من خلال ما يقوم به من دور تنويري وتثقيفي، لا شك في أن جميع العرب هم في أمس الحاجة إليه خاصة في هذا الظرف الراهن.

نايف محمد علي

اليمن

إصدار جاد

سعدت بهذا الإصدار الجديد الذي يليق بالكويت كعاصمة ثقافية للعالم العربي ٢٠٠١م وهذا إضافة حقيقية للثقافة العربية، مثله مثل الإصدارات الجادة التي أصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

بما أن الشعر والرواية والقصة القصيرة من الفنون، فإنني كنت أود أن تهتم هذه الجريدة أيضا بهذه الفنون، بالشكل الذي يراه القائمون عليها، وأرى أن هذا ضمن دورها.

محمد عبد السلام العمري

مدينة نصر- القاهرة

المحرر:

حددت الجريدة منذ البداية أهدافها وتوجهاتها، وقد رأت الجريدة أن تتخصص في رصد ومتابعة الفن بأشكاله وأنواعه كافة (السينما، المسرح، الفيديو، العمارة، المتاحف، .. وغيرها)، ورأت أنها بهذا التخصص تسد فراغا كان موجودا في الإصدارات العربية، ونكتفي بنشر قصيدة في الصفحة الأخيرة من الجريدة، أما الرواية والقصة القصيرة، فلها مجلات أخرى متخصصة في نشرها.

هدية القرن

جلالة الصحافة العربية منحت قراءها هدية في مطلع هذا العام وفي دولة الكويت الشقيقة، كونها عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠١م حيث أصدر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب العدد الأول من «جريدة الفنون»، وجاءت شهابا وهاجا في سماء الثقافة العربية.

الأديب والمفكر الدكتور محمد الرميحي رئيسا للتحرير وفي افتتاحيته الأولى عبر صفحات المجلة يؤكد دور الثقافة في حياة القارئ العربي أمام انتشار الثقافة المرسلة «القنوات الفضائية الإنترنت..» ويدعو إلى مضاعفة دور الثقافة المقروءة. الحجم ذكرني بمجلات الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي مثل آخر ساعة والمصور والمضحك المبكي والنهار العربي والدولي .. أما الشكل والإخراج فكان في قمة الجمال والتقنية للطباعة.

وعند تقليب صفحاتها كان المحتوى كالحديقة الفواحة بشذى الزهور أبوابها متنوعة خصبة المعلومات.

مبروك للثقافة العربية بجديد «فنونها» وكلنا أمل أن نراها قريبا بين يدي القارئ السوري.

وضاح محيي الدين

سوريا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمة التحرير

منذ كان،
منذ الإنسان،
منذ عصرٍ،
منذ قرنٍ،
منذ عقدٍ،
منذ زمانٍ...
كان ياما كان يا سادة يا كرام،
كان لي وطنٌ صغير اسمه الكويت
وكان لي بيتٌ متواضع،
وأمٌ حانية يعرف الدمعُ صحبتها،
وأبٌ، أكل ماءُ البحر وحبالُه لحمَ أصابعه،
وأختٌ، يغزل الليلُ ضفائرها الطويلة،
وأخٌ اسمه بدر
أنادي عليه، حين يتوحد العطشُ بي
وحبيبةٌ، يذوب اسمها على لساني، فأشرق بسكرها...
وكان لي يا سادة يا كرام
كان لي أصدقاء،
وبحرٌ تعرف رماله مذاق جسدي،
ونخلةٌ شامخةٌ بطولها،
ودروبٌ سجلت بملفاتها السرية طبع خطواتي الأولى فوقها،
وكان لي أغان أرددها
وكان، وكان...
كان لي كما السمك والطير ودودة الأرض،
كان لي وطنٌ صغير أحبه،
وجارٌ قديم...
خصُ بيته على خص بيتي.
أقصدُ مكتبته العتيقة،
تطرب روحي لسماع لحن غنائه الشجي،
وأهب لنجدته لحظة تتناهى إليَّ أوجاعه
لكن، لأن البشر،
ولأن الشر،
ولأن، ولأن...
وكان، وكان، وكان...
كان أن داست خيلُ الغزو أرضَ وطني،
غاصت حوافرها الوحشية في خاصرتي!
طارت أخباري إلى الدنيا،
دار اسمُ بلادي الصغيرة على كل لسان!
فتنافخ الجميع...
أفرَدَ كلٌ أصابعه، حَسَبَ حسابه
قرأ في بوصلة مصلحته...
جمعَ، وطرحَ، وقسمَ، وضربُ
مدَّ أهلي أرواحهم أعبر فوقها...
وكان أن:
السعودية، ومصر، والعرب، والأشقاء...
وكان أيضا:
الأمريكان، والإنجليز، والفرنسيون، والأصدقاء...
أتوا طواعية،
الجميع أتى...
حباً خالصاً
وكان، وكان،
وكان احتلال!
...، ...، ...
فجأة تمطى وطني الصغير،
اندسَّ يتدفأ نبض قلبي
فانعطفتُ عليه
وخوف أمي،
وضفائر أختي...
بقيتُ هنا
وتدٌ يمسك بطرف خيمةٍ
يقف بوجه الريح
تجرعت مرارات، ومرارات...
وكان أن خرجَ أخي بدر إلى الصلاة
فقابلته قافلة جنود...
استوقفته، سألته عن سببِ خروجه،
قال: إلى الصلاة.
وقالوا به: إلى الوعيد.
ربطوا يديه، ورجليه، وجروه خلفهم...
أبصرته أختي، وزوجته هدى، وطفله فهد
صرخَ الجميع: بدر!
بحَّ أبي بصوته المستغيث،
وأمي بدمعها،
ونخلةُ بيتنا،
والبحرُ،
ودربٌ تعوَّد بدر مرورها،
وحرقة قلبي على أخي
تبارقت الدنيا،
مطرت حرباً،
وجعاً، خراباً...
وعاد وطني
...، ...، ...
منذ كان،
منذ الإنسان،
منذ عصرٍ،
منذ قرنٍ،
منذ عقدٍ،
منذ زمانٍ...
كان ياما كان يا سادة يا كرام،
كان أن أسرَ الغزاة أخي
قصموا ظهري،
أسالوا دمع أمي،
حملوا أبي حسرته إلى قبره!
وكان...
لي أخٌ اسمه بدر،
وجارٌ قديم،
أسرَ أخي بسجنه البعيد،
غيّبه عن ناظري!
ولم يزل...
هو هو جارنا القديم،
خصه على خصنا!
لكن،
ما استطعتُ ولوج مكتبته
ولا عادت روحي تهفو لسماع أغانيه
جعلتُ صباح مساء، أشحذ قلبي،
أصيخ السمعَ،
أرقب صوتاً قد يندُّ عن أخي!
وأنتظر
وأنتظر...
منذ الإنسان،
منذ كان...

الكويت من ٢/٨/١٩٩٠، وحتى ١/٣/٢٠٠١

طالب الرفاعي

جريدة الفنون

رسم و قصيدة

محمد الحديدي   نزيه أبوعفش

أحزان خضراء

هذا الربيع أعرفهُ ..
تماماً كما أعرف نفسي:
هذا الهواء أعرفهْ:
شفَّاف، نديّ، وعميقْ
أشمُّ فيه لهاثَ الأعشابْ
وأنينَ العناصرْ
وتنفُّس الماعز على سفوح التلالْ.
هذا الأخضر، دم الحياةِ الكريمْ،
أعرفهُ هو الآخرْ:
أخضرُ الوحشةْ
أخضر الحنينْ
أخضر الحسراتْ...
غصّاتٌ خضراء
مذروفة على الأرض مثل دمعةٍ سماويةٍ غامقةْ
وهذا النور أعرفه أيضاً:
رقراقٌ، خفيفٌ، وأزرقْ
شاحبٌ مثل هبّةِ بخورٍ تتلألأ
تحت أيقونةِ عذراء
تحلمُ بما لا تريد أن تُفصح عنه من آثامْ.
هذه الموسيقى التي .. كأنّما لا تُرى
أعرفها هي الأخرى
أراها وأعرفها:
بيضاء ..
سريّةْ..
مكتوبة بغصّاتِ كائناتٍ تبكي.
كل شيء أعرفه..
أشمّه، وأراه، وأعرف مذاقه بقلبي
أدوّن أوصافهُ بحنيني
وأسمّيه ربيعاً
لأنني لا أعرف كيف أميّزهُ بأسماء أخرى!..
فقطْ .. أسمّيه الربيعْ
لكي أغدو سعيداً بهِ!..
.. ..
لكنْ .. بعدَ قليلٍ قليلْ
سيأتي رسولُ الحياةِ الصغيرْ
بعنقه المائل، وكفّيه الحائرتين، وروحه الدامعةْ
ليقول لي: حاذرْ من الأحلامْ
ماتراهُ ليس ربيعاً
: إنها أحزانٌ أخرى.
بعد قليلٍ قليلْ
سيأتي الغزاةُ .. هابطينَ من أعلي التلّ.
بعد قليلٍ .. قليلْ
سيأتي القناصون، ومشاةُ البحرية، وكهنةُ الدباباتْ.
بعد قليلٍ.. قليلْ
- فوق لحافِ الربيعِ نفسهْ-
سيأتي الموتْ:
لامعاً كشهقةْ
خفيفاً كالعطرْ
وهيّناً.. كمنْ يقول: آه يا أميْ!..
صدّقني إذنْ - يقول الرسولْ-
ما تراهُ ليس ربيعاً..
: إنها آلامٌ أخرى.
إنْ كنت تحبّ الربيعَ حقاً.. فلا تكتبْ عنه.
لا تكتبِ الألوانَ، والروائح، وطيشَ الموسيقى.
اكتبْ تعاسةَ المعزاةْ
وعزلةَ الجبلْ
وغصّاتِ الهواء الذي ينتحبْ.
دعِ الربيع يمضي إلى شأنه .. وتأمل في الترابْ
اكتبْ - تحتهُ وفوقه-
لوعةَ الثعابينْ
وحماقةَ الأرانبْ
وشقاءَ النحلْ.
اكتبْ عذاب البنفسجْ..
بنفسجِ الموت الذي.. يتغذّى على الروثِ والعظام
وأرواحِ الموتى.
أُكتب خوفَ العشاق فوق العشب
وخيبةَ العشاق الذين ينامون تحت العشبْ.
اكتب الألمْ.
اكتبْ حيرةَ الجمالْ..
اكتبْ هبوبَ الفوضى..
واكتبِ الحياةَ أيضاً:
خضراءُ .. مثل الندم،
يتيمةً .. مثل الحب،
وساذجة .. مثل خدعةٍ صغيرةْ
يؤلفّها العاشق لنفسه كيلا يسقط في الجنون.
وتأملْ في الربيعْ
تأملْ في الربيع، لكنْ .. لا تأمنْ له.
تأمل في الربيع.. كأنك أنت هوَ.
أشفقْ عليه.. كأنك أنتَ هو.
أما إذا شئتَ أنت تكتبَ عنه .. تماماً كما هوَ
فلا تكتب عن السعادةِ أبداً ..
وصدقني:
السعادةُ .. حزنُ.. أخضرْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.co